

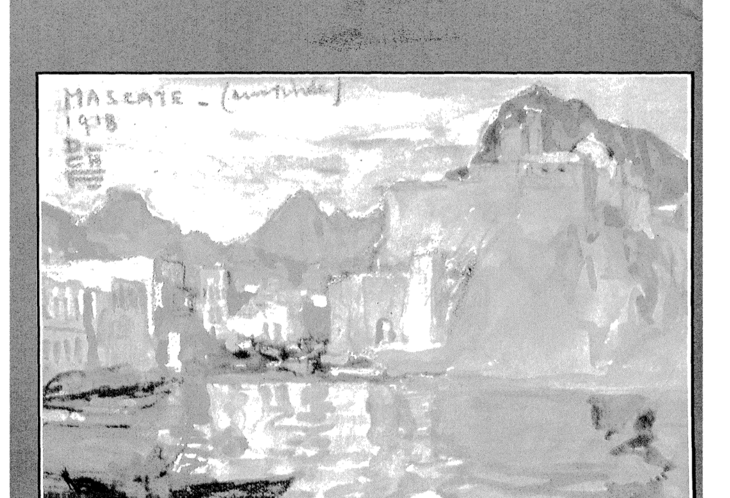
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية



■ الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي رائداً ■ صور العُمانية وتاريخها الأدبي ■ السياب مولد الشاعر والمأساة ■ أخطاء المحققين ■ الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات ■ قراءات في الفنون الإسلامية ■ أميل حبيبي وسيل الحكايات ■ عبدالله القصيمي حقيبة الانشقاقات الفكرية ■ واقرأ: على الشوك - صلاح فضل - صبري حافظ - كاظم جهاد - أحمد الشهاوي - محمد بنيس - أرابال - أمين صالح - يوسف أبواللوز - عالية شعيب - مي التلمساني - رشيد ميموني - بدرية الشحي - محمد خضيّر - سلمى الجيوسي - براموديا انانتاتور - عبدالله الحراصي - محمد المحروقي... وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد السابع - يوليو ١٩٩٦ م - صفر ١٤١٧هـ



▲ مسقط ١٩١٨ بريشة الفنان الفرنسي شارل هوكاراي

◀ لوحة الغلاف الأول : من أعمال الفنان محمد الصائغ ـ سلطنة عُمان

بمناسبة ٢٣ يوليو المجيد

تحتفل سلطنة عُمان خلال هذا الشهر بذكرى ٢٣ يوليو المجيد، التي قاد مسيرتها الخيّرة حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم ـ حفظه الله ـ

ويأتي الاحتفال بذكرى ٢٣ يوليو المجيد وسط انجازات نوعية على كافة الأصعدة والمستويات، حيث حققت النهضة المباركة ما يسمو ويطمح إليه الانسان العُماني حاضرا ومستقبلا خلال ستة وعشرين عاما من عمر النهضة.

والاحتفال بهذه المناسبة الغالية على قلوب العُمانيين، هو احتفال ببزوغ فجر جديد في سماء عُمان وأرضها وإضافة بارزة في خارطة الوطن العربي.

هذه النهضة التي انتظرها الانسان العماني طويلا .. تكللت مصداقيتها بما تحقق على أرض الواقع من مشاريع تنموية شملت كافة المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والعلمية. ففي هذه الأصعدة تدخل عُمان القرن الحادي والعشرين وبخطوات واثقة ومدروسة.

وفي سياق الحديث عن النهضة ما بين تاريخين: تاريخ مضى من غير رجعة، كانت عُمان فيه لا يوجد بها أية بنى تحتية، سواء على صعيد التعليم أو الاقتصاد أو الإدارة وبقية القطاعات الأخرى، وفي ضوء التاريخ اللاحق تأسست هذه القطاعات المدنية المختلفة التي شكلت إطار الدولة الحديثة المرتكزة على الدعائم الأساسية، فالتجربة التنموية العمانية لم تكن وحيدة الجانب ولم تتعامل مع البعد الاقتصادي فقط، ولكنها كانت متعددة الجوانب وشاملة ومخططة بشكل واسع. فقد امتدت عمليات التطوير من المجالات الثقافية والاقتصادية الى المجالات السياسية والاجتماعية والخدمية والعسكرية الأخرى على نحو غطى كل مجالات الحياة في المجتمع. وأعاد صياغة الحياة من جديد على الأرض العمانية.

وانتقلت النهضة المباركة بأوضاع الشعب العُماني من خارج مدار التاريخ الى حيث التأثير المتزايد في التطورات الحاصلة من حوله وتأهيله ليواكب حركة التغيرات المعاصرة والاسهام فيها كذلك.

وفي وجدان كل انسان عُماني رغبة صادقة في أن يعيش حاضره بوعي وإدراك متحملا مسؤولية ماضيه بخصوصيته وتميزه وكذلك ماضيه العربي ـ الاسلامي المشعل الذي ينير درب المستقبل.

فحين تحتفل السلطنة بهذه المناسبة فإنها تحتفل بالعطاء، وبقائد عربي صميم أراد لهذا الوطن والانسان أن يكون هدفه الأسمى في التنمية والتطوير.

وبالرغم من أن الموقع الجغرافي لعُمان شكل دوما وعاء وسياجا يحتوي في داخله مختلف قوى المجتمع العُماني فإن طبيعة الأوضاع التي كانت سائدة عند تولي جلالة السلطان المعظم مقاليد الحكم في البلاد وضعت في مقدمة اهتمامات جلالته عملية تثبيت أركان الدولة وتحقيق وحدتها الوطنية، وهو ما نظر إليه حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس المعظم في إطار الخبرة التاريخية للمجتمع العُماني وعبر استقراء ودراسة واعية للتاريخ العُماني، فبدون تثبيت أركان الدولة وبدون الوحدة الوطنية لا يمكن الحديث عن تنمية وطنية أو تقدم واستقرار.

وإلى جانب تكامل وأنشطة وفعاليات الوزارات العديدة المعنية بالعلوم المعرفية والثقافية، فهناك فرادة تميزت بها سلطنة عمان بتخصيص وزارة تعنى بشؤون التراث القومي والثقافة وتجميع وتحقيق ونشر تلك المعارف.

كما أن هناك النهوض المعرفي على مستويات أخرى ووجود المنتديات والهيئات الثقافية العامة وأنشطة الشباب الرياضية والثقافية والتشكيلية والتصويرية وغيرها من المناشط الثقافية التي تدعم مسيرة العمل الثقافي لأن يكون نافذة حقيقية للخلق والإبداع والعطاء المستنير.

فوجود أمكنة تؤطر الفعل الثقافي وتحفز إمكانياته يتطلب ظروفا تعاونت معها إرادة الحكومة والمواطنين الذين تجاوبوا سريعا لأن تكون الكتب متداولة ومنتشرة بين أيدي القراء محليا وعربيا وإظهار خفايا المعرفة والاجتهادات العلمية التي كتب واشتغل عليها العمانيون عبر العصور.

● ● ●

وبمناسبة احتفالات ٢٣ يوليو المجيد أقيم احتفال بمدينة نزوى التاريخية التي تشكل مركز المعارف الروحية والتراثية للشعب العماني بصدور العدد السابع من مجلة نزوى الفصلية الثقافية.

نزوى



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد السابع يوليو ١٩٩٦م
الموافق صفر ١٤١٧هـ

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ - ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : في عُمان ريالان.

في الخارج : الامارات ٢٠ درهما - قطر ٢٠ ريالا - البحرين ديناران - الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - الأردن دينار واحد - سورية ٥٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر جنيهان - السودان ١٠٠ جنيه - تونس ديناران - الجزائر ١٠٠ دينار - ليبيا دينار - المغرب ١٥ درهما - اليمن ٧٥ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ١٥ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :
- عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرون ريالا عُمانيا أو مايعادلها للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي - الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ - ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣





المحتويات

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



حول الخطاب الشعري الراهن

يكثُر الحديث كتابة وشفاهية، حول الكيفيات المختلفة والمتعددة لكتابة النصوص الشعرية وغير الشعرية، كل له طريقته ومنحاه في الكتابة والمقاربة والدخول المغامر أو المحسوب في طقوس اللحظة الكتابيّة بالغة الالتباس والتعقيد والتجلي.

تمَثّل القصيدة هو تَمثّل للعالم والأشياء والموجودات في راهنها وحركتها المرتبطة بتاريخ وذاكرة، بشكل صريح على نحو ما، أو مضمر في جسد النص وثناياه، كونها لحظة ارتطام بالذات وتشظيها وشتاتها في الوقت نفسه، الذي هو ارتطام بالمحيط والعالم والأشياء مهما توهم الشعر في اجتراح القطيعة والانفصال، تظل تلك العلاقة الصراعيّة والمتوترة مع التاريخ على صعيد التفاعل والتواصل الإبداعيين.

هذه الذات الشاعرة بما تحسّه وتلتقطه وتختزنه، يتم بداهةً تحويله الى شكل شعري. هناك مشاهد محفّزة على القول الشعري والإبداعي عامّة، ورؤى وانبثاقات حياتيّة وذكريات ووجوه وغياب، تلعب المخيّلة دورا حاسما في اقتلاعها من كينونتها الأولى الى مصير آخر ومخلوقات أخرى تكتسي ملامح مختلفة، بفعل المخيّلة وسطوتها الباذخة.

لكل طريقته في التقاط وتخييل اللحظة الشعرية واستقبالاته الحسّية والشعورية المختلفة.. هناك من يركن الى رؤى ومعارف مسبقة تنشط فيها الذاكرة والوعي على حساب التلقائية والطبع و«الغريزة» ، لحظة ميلاد القصيدة وتفجراتها الأولى. وهو أمر له مخاطره، ومن جهة مقابلة أو متداخلة، نجد أن الذاكرة والمخيّلة في إطار تلقائية الكتابة لا يبدآن من فراغ مطلق، إذ أنهما لاشعوريا معبّآن بأشياء قبْليّة ، مهما كان النزوع نحو التلقائية والمغامرة واستواء ذلك في نص . يبقى زمن الكتابة مشدودا الى ذاكرة. لكنها ليست ذاكرة جاهزة، إنها قادمة من أنقاض وسديم. كل ما في الأمر ، محاولة لتخفيف ما تفرضه في أحيان كثيرة من عبء ومنْجَز ، باتجاه أفق أرحب وأكثر طراء وحسية . ومحاولة إقصاء الرقابة الذهنيّة لصالح نص أقرب الى نَفَس إيقاع المعيش ومناطقه وهوامشه المهمَلة التي تترفّع عنها البلاغات التقليدية. بمعنى آخر غزو الذات

والعالم ومحاولة قهرهما بسلاح الخيال والإحساس أكثر مما هو بسلاح الثقافة والمعرفة. ومن الطبيعي كما أعتقد تبقى هناك كتابة ثانية يأخذ فيها الوعي نحوا من الرقابة والتشذيب، وهذا ما لابد منه إلا بتبني كتابة أوتوماتيكية مضى عهدها وبقي بريق مغامرتها الذي لا يمحى.

* * *

ربما لا يستطيع أي شاعر الجزم النهائي حول الملامح التي تميز نصوصه وتجاربه عن غيرها من مجايليه خاصة وإن ميّز بعضا منها. وهي لا شك موجودة. فكل شاعر حقيقي بملامحه وخصوصياته التي تمتد من التكوين والطبع، الى البيئة والحياة بأقانيمها المختلفة التي تنبني منها مفردات اللغة وآلياتها. مهما تقاطعت طرق التعبير والرؤى في برهة شعريّة معيّنة ، مثل التي نعيش على سبيل المثال، نتيجة للتجارب والمرجعيّات المشتركة ، واقعاً وقراءةً، والتي تشكل النوازع المختلفة كأثر مشترك لأسلوب المرحلة.

وفي هذا السياق لا يمكن الادعاء بأن فلاناً أو القصيدة الفلانية، هما البداية المطلقة لأسلوب أو اتجاه أو مرحلة، وإلا دخلنا في دائرة لا فكاك من لانهائيتها وعقمها وتكرارها زمانا ومكانا، بحيث سنعرف أن تلك البداية سبقتها بدايات وإرهاصات وتجارب مختلفة المنازع والمشارب ، من رامبو حتى بدر شاكر السياب. بديهي أن هذا التصور لا يسلخ صفة التأسيس بالمعنى النسبي، والقوة والأسبقية للبعض دون الآخر وإنما بنزع صفة الإطلاق والتي تفضي الى الادعاء المتضخم من غير معنى..

في الزمن العربي الذي نعيش، والذي بلغ أقصى فظاظة ممكنة في سلخ حياة الكائن يوميّا، قادت الحروب والهجرات ومظاهر التخلف الأخرى، ـ في غياب أي مشروع حضاري حقيقي، ـ قادت هذه المرحلة في تجليها الشعري والتعبيري، الى صحراء انعدم فيها حتى بريق السراب ورحلت الأوهام السعيدة الى غير رجعة، ووجد الشعراء والكتاب العرب، أنفسهم عزلا أمام الأقفار ومخلوقاتها [ليس بالمعنى النيتشوي طبعا] التي هي بحاجة دائمة الى القربان والفريسة. صار الشعر والأدب ملاذا للذات من فنائها السريع أو تماهيها مع القطيع. وصار الغياب القسري أو في شكله الاختياري المرير، هو المحرك الأساسي للمخيّلة الشعريّة والكتابيّة : غياب الأوطان الأولى غياب العائلة. غياب الأصدقاء ، غياب الحب. غياب الطفولة، غياب الغياب وانخلاع الوجوه والأماكن وقذفها في عتمات المجهول والبعيد.. أي أن هذه الرؤى الكابوسيّة التي فرضها تاريخ بعينه على نفس ممزّقة بطبيعتها، صارت فضاء الكلمات ، التي تلف سحبه القاتمة النصوصَ بأكملها في الشعريّة العربيّة الجديدة، بما تقتضيه من سياق اختلاف في مألوف اللغة وأنماط التعبير، يذهب فيه الشاعر والنص مذاهب، تمتد من النص المكين المستند الى نسيج لغة حيّة ومشعّة بطاقتها الدلالية المفعمة بدماء معيش قاس وتجارب غنية، ومن استيعاب لآليات عمل اللغة وتاريخها..، الى لغة ونصوص تتسم باستعراضات لفظيّة، الى غرائبيّة مفتعلة ومقحمة، تفضي بالضرورة الى الخواء والمجانية والعوز الروحي المدقع. وهي مسائل لا تخطئها عين القارىء اللمّاح فيما ينشر ويقرأ على خارطة الشعر العربي برمته.

وليس أقل مجانيّة وسذاجة من ذلك الشعر الذي يكتبه شباب في البرهة القائمة، يحاول استعادة مجد المنابر وصراخها وجمهورها الجاهز سلفا والمرتب على رفوف الكتابة واللغة. الكتابة تحت إلحاح هذا الهاجس

إن كان لها من مبرر في السابق ومن سياق يبدو طبيعيًا آنذاك ، ففي الراهن تبدو مضحكة وقاتلة للشعر ومستمعة على السواء. لا نأخذ في هذا السياق استجابة جمهور بعينه أو عدمها، وإنما جوهر العمليّة الشعريّة، التي أفضى بها الزمن وخط الرؤى والأشكال الى وقائع جماليّة وتعبيريّة ذات طبيعة مختلفة تماما . مهما كان نقصانها وعدم اكتمالها، كونها انحرافا عن المركز واكتماله المتوّهم ، بالمعنى المعياري المسبق الذي يقرأ البعض الكتابة في ضوئه الصارم. هذه الكتابة أو هذه النصوص خلقت خلخلة في المفاهيم والممارسات الشعرية المتعالية والمحمولة على ذات وتاريخ شبه كليين ، متناسية أو مقللة من قوة الحاضر وجذريّته في الممارسة الإبداعيّة الجديدة التي تتناسل أسئلتها وهواجسها من قلب الواقع والزمن والممارسة المتغيرة.. فإذا كانت للخمسينات أسئلتها الخاصة حول الحياة والمعرفة والكتابة، فسياق هذه الأسئلة أصابه الكثير من التصدّع والتدمير، ربما بحجم ما أصاب الحياة العربيّة وصار خاضعا أكثر للمساءلة والشك والاحتمال، والشعر العربي في كل مراحله حتى الراهن منه ربما هو المؤشر الأبرز لمثل هذه التغييرات والتحولات.

* * *

منذ بدر شاكر السياب ، الذي نحتفل بعيد ميلاده السبعين، إذا صحت كلمة «عيد» بالنسبة لهذا الشاعر المأساوي الذي لخّص بكثافة — في جسده الذي هشمه المرض والإعياء والافتراس، قطعة قطعة حتى الاضمحلال النهائي، أو في كتابته التي دشنّت النقلة النوعية في الشعريّة العربيّة ـ لخص بشكل مبكر ما ستؤول إليه أوضاع الحياة العربيّة والكتابية. فمنذ تلك الفترة التي رمى فيها السياب وأقرانه حجر الصدام باستجلاء الأفق الجديد، ما برحت الأسئلة الصعبة بقلقها الذي لا ينضب معين تجديده وهواجسه وخروجاته..

* * *

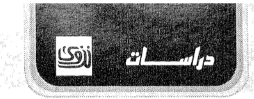
في «نورسة الجنون» منذ سبعة عشر عاما بدمشق كتبت المقطع التالي :

في الشارع المطرّز بالبنادق
والحدقات السريّة
كانت غيمة تركض في خريطة أعضائي
غيمة التذكّر الشرس
وكان رامبو والسيّاب
يمزقان خرائط الكون والقانون
ويعلنان العصيان المقدس.
أيتها الأشياء الأليفة
أيتها الأشياء المتوحشة
امنحيني بعض حنانك
لأستطيع النوم هذه الليلة.

ترى الى أي مدى أعلن السيّاب ، العصيان المقدس على قوانين الشعر وتقعيده المتوارث عبر ذاكرات وأحقاب؟

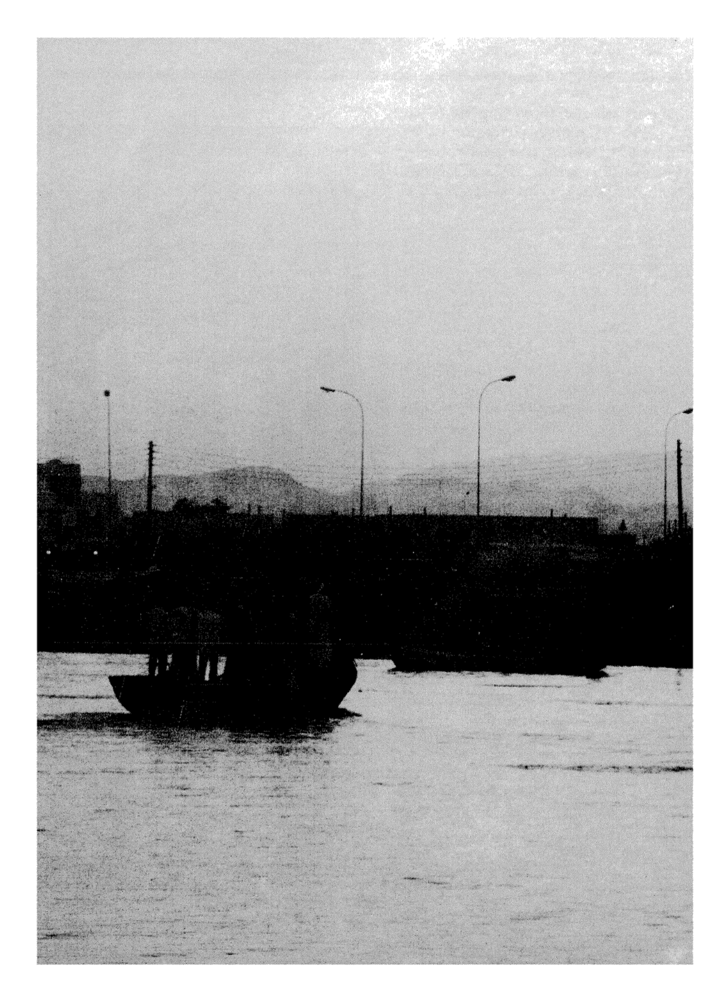
الأكيد أنه العلامة الأبرز في اختراق هذا الحائط الصلب صلابة الأزمنة والقيم المتراكمة في الوعي العربي ومفاهيمه وذائقاته، فاتحا للأجيال بعده ذلك الفضاء الذي ما فتئت تتسع أمداؤه وأقاصيه.

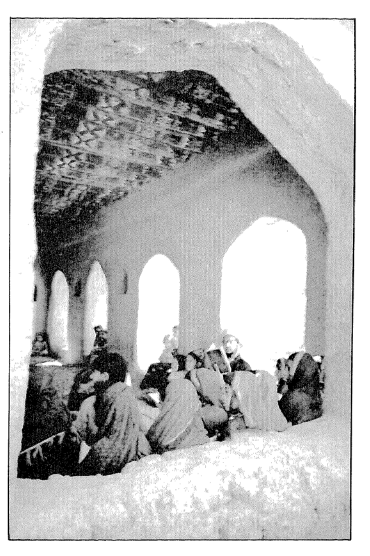
سيف الرحبي



المناخ العلمي والأدبي في تاريخ صور

أحمد درويش*





يشكل العلماء والأدباء في كل الحضارات الراقية الدعائم الأساسية التي تنتقل من خلالها خلاصة تجارب الأجيال وترتقي من خلالها البشرية سلم الرقي درجة بعد درجة، واذا كانت الحضارة الانسانية متنوعة المذاقات ما بين شرقية وغربية قديمة ووسيطة وحديثة، واذا كان لكل ركن من أركان الدنيا لون حضاري يميزه ولكل عصر من عصورها طابع يختلف به عما عداه، فإن تنوعات التغير الحضاري لا تكاد تقف عند حد، فتتكامل داخل الأمة الواحدة، أنواع شتى من الحضارات، بل ويكاد لكل مدينة في الأمم الراقية أن يكون لها طابعها الذي تتميز به وتسهم من خلاله في مجمل النتاج الحضاري للأمة.

وفي هذا الإطار جرى الاهتمام في تاريخ الحضارة العربية، بحضارات المدن، واسهاماتها المتعددة، فوقف المؤرخون أمام أم القرى ويثرب وبغداد، دار السلام ودمشق الفيحاء والقاهرة الزهراء والقيروان وقرطبة ونزوى وغيرها من المدن الحضارية باحثين عن الاسهامات المتميزة لعلمائها وأدبائها ومسجلين لمآثرهم ومؤلفاتهم والذي يتأمل ما كتب عن العلماء والأدباء في المدن العربية المختلفة، يرى أن بعض هذه المدن حظي بنصيب الأسد، بينما بقيت مدن أخرى أقل حظا في المعالجة والاهتمام وربما كان ذلك يرجع في بعض الأحايين الى تضييق دائرة مفهوم العلم والأدب، ومن ثم مفهوم العلماء والأدباء، ولا شك أن بعض المدن مال للاهتمام بالعلوم النظرية على حين اهتمت مدن أخرى بالجانب التطبيقي والعملي، ولا شك أيضا أن الجانب النظري وجانب فنون القول حظي باهتمام أكبر وتسجيل أدق، على حين أهمل الجانب العملي حتى نسيت أسماء كثير من كبار الصناع المهرة والمخترعين المثابرين على حين بقيت أسماء كثير ممن كتبوا الشعر أو خطوا الرسائل أو ألفوا الكتب الصغيرة أو الكبيرة في علوم التاريخ أو شروح الفقه والنحو أو فنون اللغة والبيان، واذا استعرضنا الآن ما حفظته ذاكرة التاريخ من تفاصيل موقعة حربية فاصلة مثل موقعة عمورية فسوف نجد اسم الخليفة المعتصم والشاعر أبي تمام دون أن نجد إشارة الى خبير الأسلحة الذي طورها، أو مهندس الحصون الذي شادها، أو طبيب الجيوش الذي رافقها، وبالمثل فلن نعرف واحدا من صناع السفن في موقعة ذات الصواري بالقدر الذي نعرف به الشعراء الذين وصفوها.

واذا كان هذا هو حظ العلماء والصناع المهرة من أصحاب الميول العملية في تاريخ الحضارة العربية، فإننا نستطيع أن نتبين حظ المدن التي اتجه نشاطها الحضاري الى الناحية العملية. فقلت الكتابة عن علمائها وصناعها المهرة كما هو الشأن في مدينة «صور» العمانية وأخواتها من المدن العربية التي شغلت بالنشاط العملي.

لقد كانت صور على مدى تاريخها الموغل في القدم، مدينة بحرية تجارية نشطة، تصوب أنظارها نحو البحر، ويسيطر النابهون من أبنائها على أسراره ويعرفون كيف يكبحون جماحه ويركبون لجته ويتجاوزون مخاطره ويحصلون على خيراته، ولقد استغلوا هذه الخبرات الطبعة كأحسن ما تستغل به في كل العصور فكانت مهارتهم جسرا عبرت عليه خبرات الشعوب وحضاراتها الى بعضها البعض، ويكفي في هذا المقام أن نتذكر الدور الحيوي الذي قاموا به في اشاعة الاسلام والعربية في أرجاء العالم مع اخوانهم من ابناء المدن الساحلية العربية الأخرى.

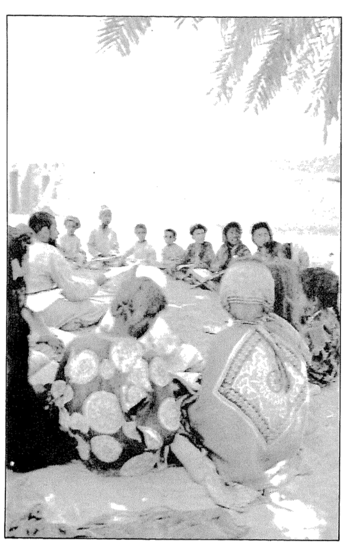
إن مفهوم الثقافة والعلم الذي تحدده الحاجة العملية قد اتجه في مدينة مثل صور الى الحد الضروري من الثقافة البحرية، والحد الضروري من الثقافة الدينية واللغوية وفي مجال الثقافة البحرية النظرية، شاعت مجموعة من المؤلفات كانت تسمى «الرحمانيات» وهي كتب تحمل المعلومات الأساسية التي يحتاج إليها ربان السفينة كأسماء المناطق، والمسافة من منطقة الى منطقة والموقع على الخريطة والبوصلة، وغير ذلك من المعلومات الأساسية التي يحتاج إليها فان

★ ناقد من مصر وأستاذ جامعي.

المركب وقد شاعت بعض مخطوطات من هذه الرحمانيات أو الرحمانجات من أمثال رحماني الربان منصور الخارجي، ودليل المحتار في علم البحار للبحار عيسى بن عبدالوهاب الفطامي، والنيل البحري لكل ربان بحري. والبداية والنهاية في العلوم البحرية لجمعة بن مسلم بن جمعة العدوي، ومعدن الأسرار في عالم البحار لناصر بن علي بن ناصر الخضوري، ونفحة الأزهار في علوم البحار لمحمد بن ناصر، كما وجدت رحمانيات أخرى لا تحمل عنوانا محددا لبعض أبناء صور مثل سعيد بن عمر المرزوقي، وموسى بن سلطان الجامعي وعلي بن محمد بن خميس، ومحمد بن ماجد بن سالم المرزوقي، وصالح بن علي بن خميس الغيلاني، ومحمد بن علي بن خميس الغيلاني، وعبدالله بن أحمد سعيد التمامي. وهي كلها أسماء يختلط فيها مفهوم مالك المخطوطة وناسخها ومؤلفها ولكنها تدل على شيوع هذا النوع من العلم النظري البحري الذي بلغ قمته على يد أحمد بن ماجد. على أن هذه المخطوطات وغيرها لم تكن تمثل الا القدر الضروري من المعرفة النظرية البحرية المكتوبة، والتي كانت توجد الى جانبها والمعارف العملية البحرية التي تفوقها عشرات المرات والتي لم تخط بالتدوين ولم تعد من ثم في التراث العلمي الذي كان من حق المدينة أن يسند إليها.

أما القدر الضروري من المعرفة الدينية واللغوية، فقد تمثل في مكاتب تعليم مبادىء اللغة وقراءة القرآن التي انتشرت في المدينة عبر العصور الاسلامية، ولابد هنا من الاشارة الى ظاهرة لافتة للنظر في هذا الصدد في مدينة صور، وربما في بعض المدن البحرية الاسلامية الأخرى، وتتصل هذه الظاهرة بالدور النشط الذي تقوم به المرأة في مجال التعليم في تعليم الأطفال، وتعود تلك الظاهرة دون شك الى انشغال الرجال في المدن الساحلية في رحلات البحر فترات طويلة متصلة على امتداد العام وقيام النساء بعبء إدارة الحياة بفروعها المختلفة ومن بينها التعليم ،وتذكر الأجيال جيلا بعد جيل أسماء المعلمات النابهات اللائي قمن بهذا الدور الحضاري وساهمن في حفظ الوجه العربي والاسلامي للأجيال التي تخرجت على أيديهن، ومازالت أسماء بعض فضليات النساء من بنات الجيل الماضي في صور، تتردد على الألسنة من أمثال سنية بنت عبيد وآمنة، وبشارة ورويبعة وغيرهن.

وكانت الطريقة المتبعة عند هؤلاء المعلمات البدء بتعليم حروف الهجاء والتمييز بين المعجم المنقوط والمهمل غير المنقوط منها، من خلال صياغة القواعد في كلمات منغمة يترنم بها الصغار حتى تستقر القواعد في أذهانهم، وهي طريقة تتبع في كثير من مكاتب تحفيظ القرآن الكريم في العالم الاسلامي، كما يحدث في مصر عندما يترنم صغار التلاميذ وراء شيخ الكتاب قائلين «الألف لا شي عليها، الباء نقطة من تحتيها، والتاء اثنين من فوقيها ... الخ. وتعقب هذه المرحلة التعرف على قواعد التشكيل ودراسة ما يسمى «دفتر القاعدة البغدادية» وهو يلم بقواعد اللغة الأساسية ثم البدء بقراءة المصحف الشريف بدءا من سورة البقرة فإذا ما ختم الفتى القرآن، أقيمت له حفلة «التيمينة»



فيطاف به في أرجاء الحي، ويترنم رفاقه بأهازيج الفرح سرورا بختمه للقرآن الكريم من مثل قولهم:

هذا أخوكم قد قرأ وقد كتب
وحقنا نحن عليه قد وجب
تعلم الألفاظ والكتابة
والهجو والاعراب قد أصابه

وتعد الولائم وتقدم الهدايا للمعلمة ويحتفل الحي بدخول واحد من أبنائه الى ميدان العلم.

ويكتمل الاعداد الضروري بعد ذلك بأحكام تعلم القراءة والكتابة والمراسلة، ثم التدرب على الملاحة في معظم الأحايين من خلال الدروس العملية والنظرية.

أما التفقه في أمور الدين، فقد كان يكتفي غالبا باستقبال العلماء القادمين من اليمن أو حضرموت، وكانوا يسمون بالسادة أو الأشراف



يحلون في المدينة على الرحب والسعة ويحملون في رؤوسهم وقلوبهم وكتبهم ما يكفي للاجابة على تساؤلات الناس ويشبع ظمأهم.

ولم يكن هذان الفرعان الضروريان من فروع المعرفة، فرع علوم البحار وفرع علوم الدين واللغة بمنفصلين بل كانا يلتقيان في كثير من الأحايين فقد يكون الفقيه بحارا، وقد ينبغ البحار في الشعر فتشتهر عنه القصائد ويطبع له الديوان أو الدواوين، كما حدث مع راشد بن مبارك الرزيقي (١٨٩٤ -١٩٦٣) من أبناء صور الذي كان ربانا بحريا وله علاقة قوية بالشعر والثقافة وله مساجلات مشهورة مع عدد من شعراء عصره، وله ديوان شعر طبع في الهند.

واذا كان حظ صور من العلم والعلماء قد وقع معظمه في دائرة «العلم غير المدون» والذي تتنفس به الحياة، وإن لم يستقر كثير منه بين دفتي كتاب، فإن حظها من الأدب والأدباء كان شبيها بذلك، إذ وقع معظم نتاج أبنائها من الشعراء في دائرة الأدب الشعبي، يتغنون بقصائدها الجميلة يستنهضون بها العزم على مواجهة العمل الذي لا يقبل الغفوة في بحر لا ينام ويهدئون بها من نار الشوق والحنين في غربة لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد، ويستعيدون بها الذكريات الجميلة ويحيون بها جلسات السمر عندما يستقرون على الأرض قليلا أو كثيرا.

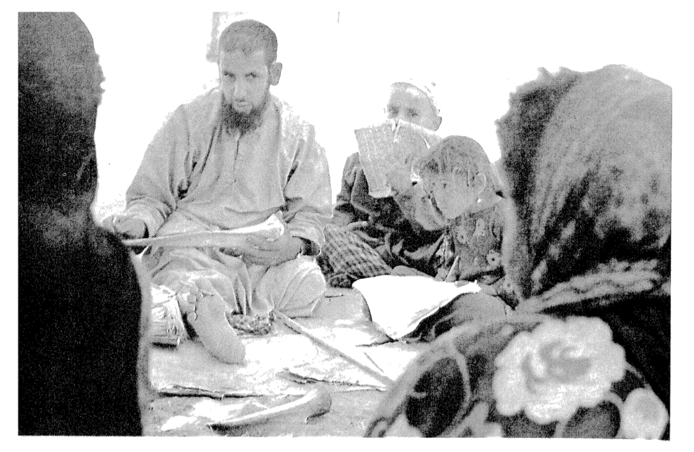
ولقد ظلم هذا الانتاج الأدبي مرتين، مرة عندما نظر البعض اليه فخلطوا في تقييمه بين صفة «الأدب العام» وصفة «أدب العوام» فجعلوه أقرب الى الثانية منه الى الأولى، مع أن هذا الأدب الشعبي في كل آداب الدنيا وفي الأدب العربي كذلك يحمل سمة القرب من منابع التجربة والحكمة وسمة البعد عن التكلف والتصنيع وسمة الالتزام بالقوانين الأدبية، ونحن نرى عند التعرض له أنه يقل التزاما في مجمله بهذه القوانين من نظيره المكتوب بالفصحى، ولقد ظلم هذا الأدب مرة ثانية عندما حرم من التدوين الكتابي فضاعت الكثرة الغالبة من آثاره في القرون الماضية، ولم تستطع الذاكرة الجماعية الشفهية أن تمسك إلا ببعض آثار الزمن القريب، ولعل أقدم ما تمسك به ذاكرة حفاظ الشعر الشعبي في عمان أبيات للشاعر ابن ظاهر الذي عاصر الامام سيف بن سلطان اليعربي الملقب بقيد الأرض والذي عاش في القرن السابع عشر وتوفي في أوائل القرن الثامن عشر ١٧١١م وكان ابن ظاهر يؤرخ لغزواته في الهند وافريقية ويختم قصائده بمثل هذا الدعاء :

بسيف بن سلطان يهين العدا

الله يهنيها بطيب إمامها

وكذلك الشاعر علي بن عمران الذي شهد عصر الامام بلعرب بن حمير (ت١٧٥٤) وسجل وقائع حروبه مع الفرس، ولعل قلة تدوين هذا الشعر يرجع الى أن طبيعته الشفوية تجعله أقرب الى طبيعة التسجيل الصوتي الذي لم تكن العصور الماضية قد عرفته منه الى التسجيل الكتابي الذي قد لا يستجيب نظام تدوين الحروف والحركات فيه لكل الظروف الدقيقة التي يبرزها الشاعر الشعبي خلال الأداء.

وعلى أية حال فإن العصر الحديث شهد خطوات أكثر نشاطا في تدوين هذا الأدب الشعبي، سواء من خلال جمع القصائد المتناثرة وطبعها في دواوين أو اللجوء الى تسجيل هذا الأدب وفنونه على أشرطة سمعية وبصرية ولاشك أن مدينة صور بخاصة والمنطقة الشرقية بعامة في عمان كان لها قصب السبق في هذا الميدان، ولا بد أن يسترعي نظر الباحثين في هذا المجال الجهد المتميز الذي قام به ا لأستاذ سالم



الغيلاني من خلال جمعه لنصوص هذا الأدب الشعبي سواء من خلال ديوان من أغاريد البحر والبادية لوالده الشاعر محمد بن جمعة الغيلاني، أو من خلال كتاب الأدب الشعبي في بلد الشراع الذي جمع فيه ديوان الشاعر سعيد عبدالله ولد وزير معاصر والده وصديقه ومن خلال كتاب «على هامش الشعر الشعبي في عمان» الذي قدم فيه بعض التأملات حول هذا الشعر، وقد امتدت هذه المجهودات فيما بعد من خلال نشاط «المنتدى الأدبي» الذي قام من خلال رحلات بحث ميدانية بتسجيل كثير من نصوص الأدب الشعبي والفصيح في أرجاء عمان.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا يتعلق بمدى العلاقة الفنية بين نصوص هذا الأدب الشعبي وتقاليد نصوص الشعر في الفصحى، والى أي حد يمكن اعتبار نصوص الأدب الشعبي، امتدادا وتطورا للتقاليد الفنية التي عرفها الشعر العربي منذ أقدم العصور. ونستطيع هنا أن نقرر مطمئنين أن هذه النصوص الشعبية هي امتداد حي وثري للأعراف الفنية الشعرية،وسوف نكتفي هنا بالقاء الضوء السريع على بعض مداخل التشابه الرئيسية التي تقرب بين الشعر الشعبي في صور وشعر الفصحى.

ففن مثل فن «التغرود» ليس إلا امتدادا لفن الأرجوزة العربية من حيث بنائه على وزن مستفعلن سواء في صورته الثامنة مثل قول الغيلاني:

يوم الخصم غير وخان عهوده
ما خاف من سيف رهاف حدوده
يوم طغا وثاقه تعدا حدوده
سهر عليهم عسكره وحشوده

أو في صورته المجزوءة المذيلة مثل قوله:

شيخ على العالم حجاب
بالخيل ورؤوس الحراب

ويلجأ فن التغرود الى نظم القافية التي تتبعها الأرجوزة العربية في صورها المختلفة سواء تلك التي تعتمد على القافية الموحدة للقصيدة أو على تقفية كل شطر أو على القافية المتعانقة.

أما فن المبارزة الذي يعتمد على تفعيلة بحر الرجز أيضا، فإنه يضيف إليها من «اللغز» القائم على التحدي وسرعة البديهة وقوة الشاعرية، وهو يذكر بشعر «التحدي» المرتجل في اللقاءات العربية القديمة.

وتظهر موسيقى بحر البسيط في عروض الشعر العربي في فن «الرمسة» في الشعر الشعبي في عمان في المنطقة الشرقية والذي يسمى أحيانا «الدان دان» في المنطقة الداخلية، ومن نماذجه قول ولد وزير:

البيض سكنتهن في وسط عين اليمين
والسمر يبنى لهن في القلب قصر مكين
سلم على السيدات بيض وسمر أجمعين
واشفع لنا يا محمد سيد المرسلين

وقد يلاحظ هنا أن الشعر الشعبي تطور بالظاهرة التي كانت تسمى علل الزيادة عند العروضيين، فلم يجعلها مقتصرة على الأوزان المجزوءة، وإنما لحقها أيضا بالأوزان التامة .

ويتضح أمام الباحث في بعض الأحيان أن الشاعر الشعبي قد

يتطور بموسيقى الشعر الشعبي لدرجة يكاد يبتكر معها بحرا جديدا، وقد رأيت خلال دراستي للشعر الشعبي في عُمان إطرادا وشيوعا لايقاع يكاد أن يجسده وزن : مستفعلن فاعلن فاعلاتن

من مثل قول محمد بن جمعة الغيلاني:

يا الله يا عالم سر الأسرار
يا مظهر غامض الغيب خافية
سبحان ربي على الخلق ستار
عالم بطاعات عبده ومعاصيه
يا ربي جرني بعفوك من النار
من حرها وزمهرير تسويه

وهو وزن يتكرر كثيرا عند الشاعر وفي دواوين رفاقه من أمثال «ولد وزير»، ويشكل اطراده ظاهرة عروضية مقبولة ربما لم يعرفها شعر الفصحى، وقد حاولت أثناء كتابتي لهذا البحث أن أصنع بعض أبيات من الفصحى على هذا الايقاع الجديد لأدرك وقعها على الأذن، ورأيت أنه يمكن أن يقال مثلا:

يا صاحبي إننا لا نبالي
فاستحضر العزم في كل حال
ولا تقل دائما إن جهدي
هش وعمر الفتى للزوال
فالمجد لا غير، يدنو ويدني
وإن بدا غير سهل المنال

وأظن أن النغم مقبول في شعر الفصحى.

وهذا البحر المكتشف له درجات من التنوع في الشعر الشعبي فمن درجات تنوعه الأخرى وزن:

مستفعلن فاعلن فاعل.

وهو وزن يشيع في فن «الميدان» الذي يقوم على تزاوج «المغنى» و«المعنى» في مثل قول الشاعر :

أوزن سمن من وسمك من
سيفي صقيل وأنا سنه
أنت ولد من، وسمل من
أنا اسمك أعرفه وناسنه

وقد ظن بعض الشعراء الباحثين العرب في العصر الحديث أنهم اخترعوا هذا الوزن أو اهتدوا اليه غير مسبوقين عندما كتبت الأستاذة نازك الملائكة في طفلة صغيرة:-

خضراء براقـــة مغدقـــة
كأنها فلـــــقة الفستق
شفاهها شـــفق أحمـــر
كم حـــاول الورد أن يسرقه
الشعـر سـبحان من لمـه
والصـوت سبحان من رققه

ودارت مناقشات كثير من الباحثين حول احتمال وجود بعض أبيات من هذا الوزن في الشعر القديم،وقدموا نماذج من كتاب «الذخيرة لابن بسام» والواقع شائع ومطرد ومستمر في الشعر الشعبي، وهو يشكل وزنا يحمل ملامح من بحر البسيط وأخرى من بحر الرمل، ولهذا اقترح أن يضاف الى البحور المعروفة وأن يسمى «مرمل البسيط» .

إن الشعر الشعبي لا يكتفي فقط بمجرد المحافظة على قوانين موسيقى الشعر العربي القديم، ولكنه يحفظ ألوانا منها تكاد تندثر في شعر الفصحى المعاصر بل ويصحح ملاحظات بعض العروضيين الذين اكتفوا في رصد قواعدهم بملاحظة موسيقى شعر الفصحى وحده، ونضرب لذلك مثالا من موسيقى بحر المديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وهو البحر الذي اختفى تقريبا من الشعر العربي المعاصر أو كاد، وقال عنه باحث مشهور هو الدكتور ابراهيم أنيس «إن المديد وزن قديم جدا هجره الشعراء وأهملوا النظم عليه»، هذا الوزن مازال موجودا وشائعا، في الشعر الشعبي في صور، يقول الشاعر محمد بن جمعة الغيلاني:



ما سكّناها بصداقة وجيرة
سورها البندق وحد السلاح

بابها دون المغالق عسيرة
بالفلى وقفت ونزع الرواح

وهي أبيات تسير تماما على بحر الرمل العصي الذي يظن أنه مهجور ومنقرض أما بحر المجتث الذي هو قليل الشيوع أيضا ووزنه:

مستفعلن فاعلاتن
مستفعلن فاعلاتن

فإننا نجده يشيع لدى الشاعر الشعبي العُماني في منطقة صور يقول الشاعر ولد وزير:

يا ناس قلبي جريح
من الود وأسبابه

أبكي فراق المليح
لمفارق أصحابه

ويقول الشاعر الغيلاني:

يا طير بلغ سلام
سلم على الأسمر

قوله ذبحني الغرام
والمبتلي يصبر

الناس باتوا نيام
قلب المحب يسهر

في القلب ضربة سهام
عسى ربنا يستر

ويشيع كذلك بحر الرمل:
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن
في مثل قول الغيلاني:

ياعليم الغيب يا محصي الأيام
يا رفيع العرش يا منشي الرعود
جمّل المبدأ وحسن في الختام
نحمدك يوم طلع نجم السعود

ويتم كذلك اللجوء الى موسيقى بحر الهزج الراقصة:
مفاعيلن، مفاعيلن
في مثل قول ولد وزير:

نهار العيد عيدنا
خرجنا بيوم عيدالله

وسلمنا على الأحباب
سلام الخل مع خله

حبيب الروح سامحناه
ولو فاعل ألف زله

ان هذه الملاحظات المبدئية تظهر مدى الغنى الموسيقي الذي تتمتع به قصيدة الشعر الشعبي في منطقة صور، وتساندها ملاحظات أخرى تتصل بالغنى البلاغي لهذه القصيدة، واعتمادها على فنون بلاغية عريقة مثل فن التجنيس خاصة في فن مثل «الميدان» الذي يعتمد كذلك على المطابقة، ومثل سرعة البديهة المتمثلة في الارتجال في فنون «الالغاز» و«التحدي» التي تتبدى في كثير من ألوان هذه القصيدة والتي تشهد كلها بأننا في الواقع أمام أدب خفيض، وأمام أدباء أضلاء، ينبغي أن يفسح لهم مكان بارز في صفحات تدوين الأدب العربي، وأن يضافوا الى اخوانهم «العلماء» في مجالات العلم التطبيقي النافع للناس والناشر للحضارة، وخاصة في مجال البحر وعلومه لكي تأخذ مدينة صور من خلال هؤلاء وأولئك مكانها البارز في كتاب العلم والأدب، ويأخذ أبناؤها النابهون مكانتهم الطبيعية بين العلماء والأدباء ويجوز لنا من خلالهم أن نتحدث عن «علماء وأدباء صور».

* * *

السياب في عيد ميلاده السبعين



صورة شخصية للسياب بريشة الفنان موفق أحمد ـ العراق

- السياب والتجديدات الشعرية : [illegible] الأطرقجي [illegible]
- السياب وتحولات الشكل في بنية القصيدة : صبري مسلم حمادي
- أحزان الموت والميلاد : سعيد الغانمي

كان السياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤) شاعرا كبيرا، أرسى في حياته القصيرة عددا من أسس الحداثة الشعرية العربية، وقاد حركتها بالمثال الشعري الحيوي الناجح. وسأحاول في هذه الدراسة أن أبين كيف أن عددا من أهم العناصر الحداثية التي تمثلتها الحركة الحداثية العربية مدينة للسياب بوجودها. وأظن أننا نخدم الشعر والحقيقة التاريخية عندما نعود بالظواهر الى جذورها الأولى، غاضين النظر عن الحملات الدعائية الواسعة التي قامت في العقدين الماضيين لارجاع هذه الحركة الى غير أصولها الحقيقية، متجاوزة أهمية الانجازات الحداثية التي تمت بمعزل عن البيانات والمعلنات بل بصمت ارستقراطي متعفف عن الادعاء.

السياب والتجديدات الشعرية

سلمى الخضراء الجيوسي *

ولا شك أن ما كتب عن الحداثة العربية حتى اليوم يشكل كما هائلا من التنظير والارشاد التلقيني، ولعل كثيرا من الكتابات حاولت أن تجعل منها حركة لها بداية واضحة، دون أن تتمكن من تفسير ماهيتها ومن تقديم مفهوم واضح لها. ولقد دخل الى تعريفاتها، عبر اعلانات بلاغية عالية النبرة، تمويه كثير وادعاءات مضللة ومواصفات لم تنطبق في النهاية على محصول حداثي فعلي يمثل تحولا أصيلا، فنيا وفكريا، تقنيا ورؤيويا، في آن، عما سبق.

إزاء كل هذا الضجيج تجد الكتابة الرصينة المستندة الى المنطق الموضوعي المدروس صعوبة في الوصول الى ذهنية لم تزل مفتونة بالتعبير البلاغي وبتأكيداته المهيمنة وإصراره الذي لا يكل. غير أن أجيالا قادمة، بعضها لم يولد بعد، سوف ترى الى تمويهات هذه الفترة فتفضح سذاجتها وتناقضاتها واستلابها الفكري والفني.

ان الحداثة ليست مشروعا يخطط له، ولا هي عملية لها بداية واضحة يمكن متابعة مسيرها. إنها وعي فكري روحي فني يدفع الى التجاوز والتخطي، ولا يجيء نتيجة دعوات واعلانات تفسيرية، بل نتيجة تغير داخلي في النفس إزاء العالم من جهة، ونتيجة توصل الشاعر الى السيطرة على تقنيات العمل الفني وتثويرها من جهة أخرى. وهي تحدث لمبدع هنا ومبدع هناك سبق معاصريه في تمثل روح الحداثة ومواقفها وجرأتها التقنية. وقد حدثت الحداثة العربية على شكل طفرات، وكانت تبدأ كلما اعتمل في أعماق الفرد وعي صادق بروح العصر الذي يعيش فيه وبعالمية هذه الروح، فيتحرر من الروابط القروسطية التي هيمنت على مواقف كثيرة في الثقافة العربية وشكلت جزءا حيويا من مفهومها التقليدي للحياة والسياسة والبطولة والمرأة والتراث، كما يتحرر، على الصعيد التقني من القواعد الشكلية والبنيات الموروثة وعلاقاتها بالزمان والمكان، ومن التعامل التقليدي مع اللغة والصورة والرؤى واللهجة لاسيما اللهجة بجهوريتها وبلاغتها القديمة وتأكيداتها وقدرتها على التأثير العاطفي في المستمعين العرب، حتى اليوم.

ثم إن من أهم إشارات التحول الحداثي في المبدع أن توجهه يكون انقضاضيا يدعو الى الهدم، غير أن الطامحين عندنا جعلوا من إرادة الهدم مبدأ متكاملا شمل جميع عالمهم. ان منطقية القطع مع تقاليد الماضي - وهو أساسي في الموقف الحداثي - لا تعني أن كل ما في هذا الماضي كان قبيحا ومترديا في زمنه، بل تعني انه لم يعد له مكان في زمننا، ويصبح القطع معه نوعا من العودة الى أصالة هويتنا المعاصرة. ان إرادة التدمير الكاسح لكل مقومات الماضي وانجازاته كانت عدوانا كبيرا على تاريخ طويل من الجماليات المتطورة والابداع الفكري والأدبي. وقد كان لهذا الموقف التدميري الشامل نتائج شديدة السلبية في الثقافة العربية المعاصرة لا مجال للحديث عنها هنا لأنه سيأخذنا بعيدا عن السياب الذي استهدفت ثورته الحداثية البناء حيث هدمت وقوضت، وهو موقف أخذه من بعده شاعر كبير آخر هو محمود درويش والعدد الأكبر من الشعراء الشبان بعدهما.

وبالنسبة الى تعقيد التحول الحداثي وضرورة اقتران المغامرة التقنية فيه برؤيا المبدع وموقفه الواعي من أوضاع الحياة جميعها، كان من الصعب أن نلقى تحولا حداثيا كاملا عند العدد الأكبر من رواد الحداثة في الخمسينات والستينات. ان هذا لا يعني أن الإبداع العربي لم يُرزق أية تجربة حداثية كاملة في تلك الفترة. ولكني اتحدث هنا عن الشعراء الذين تمكنوا من ترسيخ عدد من الأعراف الحداثية في الشعر. فتوفيق صايغ، مثلا كان شاعرا حداثيا بكل معنى الكلمة، وقد نشر مجموعته الأولى (ثلاثون قصيدة) في أوائل

* شاعرة وناقدة واستاذة بجامعة كولومبيا - نيويورك.

الخمسينات، ومـن قبله كان عندنـا أورخان ميسر في سوريـا، ومن بعده جـاء شعراء أمثـال محمد الماغـوط وانسي الحاج. الا أن هؤلاء جميعـا لم يتمكنوا مـن ارسـاء قواعـد الحداثـة في الشعر العـربي الحديث لأنهم كتبـوا شعرهم عن طـريق النثر في زمن كـان الشعر العربي لم يزل مـرتبطا، تقنيا ونفسيا، بأسلوب النظـم. ولذا فلكي تتمكن أيـة عناصر حداثيـة أن تدخل الى الشعـر وتصبح عرفـا فيه يقتبسه الشعراء الآخرون، كان عليها أن تـدخل إليه أولا عن طريق الشعر المنظوم. ولعلهـا ليست صدفة أن حركـة الشعر الحر زامنت هذه التطلعات الحداثية في الشعر في الأربعينـات والخمسينات ـ فقد كان الشعـر العربي يحاول منذ عقـود أن يشق طريقـه الى الحداثة وأن يتغلب على منـاعة الشكل الموروث، أي شكـل الشطريـن، وهي مناعة ترسخت فيه لأسباب تقنيـة تحدثت عنها في مناسبات أخرى. ولابد هنا مـن التنويه بأن التـوصل الى حل لهذا الرسـوخ في شكل الشطريـن قد تـم على يدي مسرحـي شاعـر هو علي أحمد بـاكثير، ولغاية إنجاح الحوار المسرحي. أي أنه لم يكن في بدايته لغاية تحرير الشعر نفسـه. الا أن الشعر العـربي استفاد كثيرا منـه اذ تحول في الخمسينات الى حـركة شعريـة جادة وعـن طريقه بـدأت العناصر الحداثية في الدخول الى الشعر والترسخ فيه.

قبل الحديث عـن التجربة الحداثية السيابيـة أود الحديث عن أمرين أراهما مهمين في الحداثة العربية: الأول هو أن ضرورة اقتران التجربة الفنية التقنية فيها برؤيا متحولة للحياة والإنسان لم تجيء في البدء تلقـائية ومتكاملـة بالضرورة للمبـدع. فلو قابلنـا التحول الحداثي بالتحول الرومانسي وجدنـا أن الرؤيا الرومانسية (ومثلها الكلاسيكيـة) لابد أن تعبر عن نفسها عـن طريق تقنية رومـانسية بـارزة: الأسلـوب السيـال المنفتح، اللغـة العـاطفيـة: لغـة الحنين والتشوق والشوق والفرح والحزن، لغة الدهشة والتطلع والصور الغائمة، وبروز العنصر الذاتي العالي وسيطرة الخيال والعاطفة على القصيدة الخ.

هذا الالتحام الطبيعي في عناصر الرومـانسية لا يقابله التحام مماثل في عناصر الحداثـة . وقد برهنت بداية الحداثة العـربية عندنا على نـوع من التراخـي بين التقنية الجماليـة والموقـف والرؤيـا في القصيدة. فقـد رأينا في السبعينات عشرات الشعراء العـرب الشبان يهجمون بلهفـة تكاد تكون طفوليـة على التجربة التقنيـة المعقدة في الصورة الشعرية، وهي في أساسهـا تجربة حداثية متميزة قام بها الشعراء الـرواد في الستينات وعلى رأسهم أدونيـس، فيملأون، أي جيل السبعينـات مئات القصائد بهذه المغامـرة الصورية المتطـرفة، التي باعدت بين طـرفي التشبيه وقدمت صورا تركيبيـة لا علاقة لها بتراثهم المنحدر اليهـم عن مفهوم الصورة. غير أنهم تفـاعلوا معها بـألفة وشغـف واصرار واختراع واع وكأنها كـانت مستقـرة في لا وعيهم تنتظـر فرصتها للبروز. غير أن ما تحول في هـؤلاء الشعراء، أغلبهم، كان تقنيـاتهم لا مواقفهم ورؤاهم. فقد ولـدت فيهم مقدرة جـديـدة على اقتحـام مملكـة الصـورة الشعـريـة والتـلاعـب بها بشجاعة ،كما ولدت فيهم جرأة مدهشة على الإيغال في اختراع لغوي معقد. ومع أن محاولاتهم لم تنجح الا نـادرا في عقد السبعينات فان جرأتهم البـالغة حـد الهوس تظل أمـرا مدهشـا. لقد كـان التحول بالعنصر الجمالي في الشعر نحو تعقيد لم يسبق من قبل أسهل بكثير من تحقيق تحول روحي ونفسي إزاء العالم، فلم يتواز الأمران.

هـذا ينقلنا الى النقطـة الثـانية التـي أود الحديـث عنها. أنـه لواضح لدينا اذ ندرس هذه الفترة أن جيـل الرواد ومن جاء بعدهم مباشرة كانوا مستعدين بشكل لم يسبق للدخول في مناطق شعرية لم يدخل اليها الشعر العربي من قبل. كان هذا نتيجة لتراكم المعرفة الفنية التـي ورثها هؤلاء الشعـراء كجزء مـن غريزتهم الشعـرية وكـانت أدوات الشعـر في أواسـط القرن العشريـن ومـن بعده قـد أصبحت مرنـة وقابلة للتفاعـل مع التجارب الجديدة، وكـان المناخ الشعري قد تبدل، أولا نتيجة لما أطلقته التجـارب السباقة المتلاحقة كالرومـانسيـة والرمزية والسورياليـة وتفاعلاتها وتفسيراتها من حساسيـة جديـدة وثانيا نتيجـة للخيبة السياسيـة الصـاعقـة بعد النكبة التي أفقدت التقاليد الشعرية الموروثة الكثير من قدسيتها.

هذا التسرب المتلاحـق للمعرفة الجمالية، والتحـول الخفي في الحسـاسيـة الشعرية يفسران لنا مثـلا تجربة محمد الماغـوط. فهنا نجد أن شـاعرا شابا جـاء من بلدة صغيرة وخلفية متـواضعة ولم يحصل حتى على شهادة الثانوية ولم يعرف لغات أجنبية، استطاع أن يطلع علينا في نهاية الخمسينات بشعر شديـد التآلف مع مواقف وجماليـات غير مـألـوفـة بعد. فقـد كان ديـوانـه (حزن في ضـوء القمر/ ١٩٥٩) انفصالا كبيرا عن الموروث الشعري وتغييرا مدهشا في استعمال الأدوات الشعريـة: من لغـة طـازجـة ذات نبض جـديد وصور ساطعة مستمـدة من حياة المدينة السورية، وطـلاق كامل مع رؤيـا الشاعر الـرومانسية والقـروسطية لنفسه كبطـل منقذ، صـاحب الكلمات الصاعقة، وكنبي هـاد ينظر من الأعالي الى الشعب المعـذب، وهي رؤيـا لم يتحرر منهـا شعراء مهمـون أمثال خليل حاوي وأدونيس. لقـد كان وجه الماغوط منذ أول كلمـة كتبها وجه الضحية الحداثية التـي حاصرتها مثالب القرن العشريـن وقد امتلأ وعيها بواقـع العذاب الذي عليها أن تواجهه وتحاربـه كل يوم إزاء شرور الواقع العربي وطغيانه في منتصف القرن العشرين.

إذن فقد كـانت هذه الحساسيـة الفنية المتقدمة ومـن اللحظة الشعـريـة العربية في الخمسينات جـاهزة لتقبل الحداثة الشعـرية وتمثلها ولو جـزئيا إلا أن التعبير عن هذا الـوضع جاء عبر صنفين مـن التجـارب، هما كما أسلفت أولا ذلك النـوع الانفـرادي شبـه المنعزل الذي بقي مكنونا على انجازاته دون أن يتمكن في ذلك الزمن المبكر مـن تعميم أسلوبه ودلالاتـه الحداثية للجوئه الى الكتابـة عن طريق النثر، والثاني هو ذلـك الانجاز الحداثي التدريجي الذي كان الصـدى العميـق لنبـض العصر وإيقاعـه، واستطـاع أن يبعـث في الخمسينات عصبا قويا من التجديد الحداثي المطرد، فرأينا الشعراء يعتنقون العناصر الحداثية الواحد تلو الآخر، أحيانا كأفراد وأحيانا

اعتناقا جماعيا كما حدث في الاستجـابة الواعية لاستعمال إسطورة الخصب والحياة بعد الموت في نهاية الخمسينات.

ونجيء الآن الى الإنجازات الحداثية عند السياب. كانت العقبة الكبرى أمام التحـول الحداثي العام هو الشكـل الشعري الموروث، أي شكل الشطرين كما أسلفت. وقد كان تحرير الشكل مدينا كثيرا لتجربة السياب في هذا المجال. انني آخر من يود أن يغمط حق نازك الملائكة في مجال هـذه التجربـة الانقلابيـة، فهي والسيـاب فرسـا رهان فيها وكانت محاولتهما متزامنـة، إلا أن الريادة في حديثنا عن أية تجربة لابـد أن تعود الى الشاعر الذي حول التجـريب الى تجديد راسخ وعرف شعري يتبعه الآخرون. لقـد كان أسلوب نازك ملكها وحدها، عصيا على التقليد، ولم يقترن بمحـاولات حداثية واضحة، بينما اهتدى السياب الى الأسلـوب الذي أثر في عصب جيلـه واطلق ابداعـاته في هذا المجـال ـ ومن خـلال تجاربه الناجحـة الموحية في أوزان الشعر المختلفـة: الكامل ثم الـرجز، ثم الخبب انطلـق الشعر الحر ومكن للتجربة الحداثية من النجاح العام عبره.

وهذه هي المأثرة الحداثية السيابية الأولى.

وسوف نرى أن السياب في عقد الخمسينـات كان هو الشاعر الذي تم على يديه تأصيل عـدد آخر من الأعراف الشعرية الحداثية في الشعر العـربي. فهو الـرائد الأول الذي أرسـى أصول الحداثـة عمليا وجعل لها أعـرافا تحتذى ـ فكـان ما إن يبدع تجربة جـديدة حتى يأخـذها عنه بقية الشعراء. وكما قلـت من قبل. تم كـل هذا له بهدوء ودون ضجيج البيانات البلاغية ودون أن يصـاحب ابداعاته أي موقـف ادعائي أو قيـادي، وأهم مـن كل هـذا دون أن تناقـض انجازاتـه الحداثية في التقنية الشعريـة أية مواقف ورؤى تقليـدية نحو الحياة والإنسان ونحو دوره كشاعر حداثي.

عندمـا بدأ السيـاب يكتب الشعـر في الأربعينات كـان شعره تقليديـا في موقفه وحسـاسيته ولغته وأسلوبـه، شأنه شـأن بقية الشعراء الرواد في أوائل انتاجهم. ولا شك أن نـاقد الشعر ومؤرخه يستطيع أن يستخلـص نتائج فنيـة مهمة مـن دراسة شعـر هؤلاء الشعراء وملاحظـة السرعة التي تغير فيها هذا الشعـر من حال الى حال،كما بالسحر.

لعـل دراسـة السيـاب للأدب الغـربي في نماذجـه الحداثيـة لاسيما شعر إليوت Eliot وإيديث ستويل Edith Sitwell كانت هي العنصر الحاسم في تغيره باتجاه حداثة شعرية عربية رائدة ـ ولكن هذا التعليل لا يكفـي، فإن انجذاب السياب وشعراء جيلـه بكل تلك الطواعية والسرعـة، الى التجربة الشعريـة الثورية كان يـدل أيضا، كما أسلفت على تخمر المعرفة الشعريـة واستعداد اللحظة الشعرية لتقبل هذا التغيير.

وقد كان الادخال الحداثي المهـم الثاني الذي نجح السياب في تـرسيخه هـو إدخال عنصر الأسطـورة الى الشعـر.لم تكن فكـرة اقتباس الأسطـورة الى الشعر جـديدة، فقـد حاولها الشعـراء منذ جبران في العقد الثاني مـن القرن العشرين مرورا بنسيـب عريضة وأبي شـادي وشفيق المعلوف وعلي محمود طـه وسواهم ـ الا أن هؤلاء إما أنهم لم يستطيعـوا ترسيخ هذا العنصر ليصبـح تجديدا مستمرا، وامـا انهم اقتبسوا الأسـاطير بشكل مسطـح خال مـن الرمز.

أما السيـاب فقد استعمـل أسطورة الخصـب والحياة بعـد الموت بحذق مرهف في قصيدته المفتاحية «انشودة المطر» بدراسته لقصيدة إليـوت الشهيرة «الأرض الخراب». وكما استعمل إليـوت إسطورة الخصب متخفية وراء رموزها، استعملها السياب كذلك، فجعل الماء محور القصيدة، ماء الخليج الذي يحمل الموت للمهاجر وماء المطـر الذي يجيء بعـد زمن القحط واليبـاب ليبعث الـربيع النضر من قلب الشتاء، إشارة الى امكـان انبعاث الحياة الطيبة بعد زمـن الموت والانـدحـار. وقـد نشر هـذه القصيـدة في مجلـة (الآداب/ ١٩٥٤) ففتح بها الطـريق للسيل المفتعل قليـلا لأساطير الانبعاث المتعددة الأسماء. كـان السياب في قصيدته تلـك قد أطاع حدس الشاعر الأصيل فلم يـذكر أسماء الآلهة القديمة في القصيدة ـ الا أن الشعراء من بعده استحضروا في شعرهم ما استطاعوا من الـرموز الأسطـورية بـأسمائهـا ـ وكـان على القاريء في نهايـة الخمسينـات أن يدرس هـذه الأسـاطير ودلالاتها حتى يستطيـع فهمها، لأنها لم تكن حية في الذاكرة الشعبية، كما ينص الاستعمال الأسطوري عادة. وحتـى بدر نفسه عاد فضمنّهـا قصائد أخرى. وكان استعمالها في ذلـك الوقت دليـلا على الأمل الباقـي في نفوس الشعـراء والمتلقين بإمكـان البعث والعـودة الى الكـرامة والحيـاة الحرة. غير أنها أصبحـت زيا، وككـل زي في الشعـر فإنها انتهت فجأة في مطلـع الستينات وكـأن الشعر قـد أصابـه ارهاق جمالي منهـا. غير أنها نجحت في تـأسيـس الحس الأسطوري في الشعـر وكان ادخال الأسطـورة الرمزية بنجاح الى الشعر انجـازا حداثيا مهما يديـن الى السياب بـوجوده الأسـاسي. فان كـانت أسطـورة البعث التـي تضمنت أسماء الآلهة الفينيقيـة قد خسرت جـاذبيتها سريعا عند الشعراء والقراء حتى أنه لم يعد ممكنا بعد مدة قصيرة من ازدهـارها أن يقربها أحـد، فان العنصر الأسطوري تـوطد في الشعر ووجد له تعبيرا قويا عن طريق استعمال الزمن الأسطوري والنماذج العليا. وفي هـذا التجديـد الآخر كـان السياب هـو الرائد الأول.

ففي سنـة ١٩٥٦ نشر السياب في (الآداب) أيضـا قصيدتـه الشهيرة «في المغرب العربي» محتفيا فيها بـالثورة الجزائرية التي كانت مشتعلة وقتئذ. كان نفس مـوضوع البعث والتجديد يهيمن عليهـا وكانـت تتضمـن رموزا مـن النماذج العليـا المأخوذة مـن التاريخ العربي الإسلامي الحي في الـذاكرة الشعبية: النبي محمد ﷺ وجماعة الصحـابة والأنصار الـذين بشروا بفجـر الحضـارة العـربية. غير أن عظمـة هـذه الحضـارة انهارت بسبب الضعـف الداخلي وموت المقـاومة والبسالة، وعندما فـان الله حجب وجوده عن الناس ومـاتت فيهم حرارة الإيمان ليعـود الانبعاث الى الحياة من جديد بفضل الثورة الجزائرية.

ان قصيدة «في المغرب العربي» قصيدة معقدة شديدة التأثير، وقد أعطت مثالا أولا ناجحا لاستعمال الزمن الأسطوري في الشعر، ولقدرة الحدث على تكرار نفسه في تاريخ الأمة، وقدرة الشخصية التاريخية الحية في ذاكرة الأمة على أن تستلهم من جديد لتعطي المعنى لما يحدث الآن وتولد شعورا قويا بالوحدة وبالارث الروحي المشترك.

وقد كان من حظ الشعر العربي ان المثال الأول على هذا الاستعمال الحداثي الرفيع مثلته قصيدة عامرة من أجود الشعر الحديث. فقد كثرت بعدها نماذج الشعر التي استعملت الزمن الأسطوري لتدل على استمرارية تاريخية في الأمة، كما استعملت النماذج العليا المأخوذة من التاريخ العربي لتشير الى قدرة هذه النماذج على أن تكرر نفسها في تاريخ الأمة العربية. غير أن عددا وافرا من هذه الرموز التاريخية أختير لسلبيته ليكون هجاء لاذعا للوضع العام، لاسيما بعد نكسة سنة ١٩٦٧. ولكن رغم المبالغة في تأويل بعض الأمثلة، إلا أن سيطرة الشاعر العربي على هذين العنصرين أصبحت سلاحا شعريا راقيا للتعبير المموارب عن قضايا وجودية وتاريخية كبيرة - ولا شك ان اقتباس هذين العنصرين كان مكسبا كبيرا للشعر العربي، يعود في أساسه الى التجربة السيابية - وهي المأثرة الحداثية الثالثة للسياب.

ومأثرته الرابعة هي أنه كان رائدا بارزا في استعماله لموضوع المدينة، وكان معه آخرون. ان المدينة رمز حداثي أصيل في الحداثة الغربية. فقد ولدت الحداثة الغربية في زمن اكتساح التصنيع للحياة في الغرب. والصناعة تنشأ في المدن، والأدب الذي نجم عن هذه الفترة في الغرب كان أدبا هجرت فيه الطبيعة وأصبحت أبعاد المكان أبعادا مدنية. فكان الشاعر الحداثي يرى المدينة غولا ومركزا للفساد والظلم والجريمة فوصفها وصفا سلبيا كصحراء مكتظة متحجرة مليئة بالأسى والضجر.

أما المدينة السيابية فهي مكان الغربة الذي وجد فيه الشاعر الريفي نفسه بعد صفاء جيكور. وقد رآها سجنا مسورا وبؤرة للمؤسسات الطغيانية بقوتها البوليسية الغشيمة وبجيش المخبرين الذي ترعاه. وهي أيضا مسكن آلاف الفقراء والمنبوذين الذين كانوا يعيشون على هامشها ويعانون الظلم الذي تفرضه على ضحاياها. ولا شك أن اعتناق السياب للماركسية في ذلك الوقت المبكر من حياته جعله أقوى احساسا بالمظالم التي كان يعاني منها فقراء المدينة وبغاياها والمنبوذون والضائعون فيها، فأرسى موضوع المدينة في الشعر العربي كرمز بالغ الأهمية.

ومن أعماق عذابه الشخصي كريفي جاء المدينة ساعيا وراء العلم والرزق يرى السياب نفسه ضائعا مليئا بالغربة، ضحية لعنف المدينة ولامبالاتها - ومن جديد يبرز وجه الشاعر الحداثي في مأثرة السياب الحداثية الخامسة - وهي مأثرة تتناول الموقف لا التقنية في الشعر الحداثي، موقفه من العالم ورؤياه لنفسه. فهو ليس البطل القائد المتليء بإرادة الإنذار والتبشير، الذي ينظر من الخارج الى بؤرة العذاب والمعاناة ويدل على منابع الفساد والانهيار في عالم الآخرين، بل هو ضحية مثلهم، وجزء لا يتجزأ من العالم الذي يرفضه - موقف حداثي بامتياز.

ترى ما هي الأبعاد الشعرية التي كان سيصل إليها السياب لو لم يهاجمه المرض وهو بعد في أوج تفوقه الإبداعي؟ اني أشعر اذ أدرسه بأني أدرس مشروعا لم يكتمل وبأن الحكم على إنجازاته حكم منقوص لأننا لا نعرف كيف كان شعره سيتجه بعد ديوان (أنشودة المطر) لو لم يضطر الى الاستسلام الى المرض والذكريات والتشوفات الشخصية.

غير أن ما نعرفه هو أنه كان شاعرا ورائدا كبيرا كسب الشعر العربي بوجوده مكسبا لا حدود له وخسر بموته خسارة لا تعوض.

***

التناص وتحــــولات الشكل في بنية القصــيدة عند السياب

صبري حافظ *

من وظائف النقد التي تتخلق بها حيوية الحركة الثقافية في أي بلد من البلدان وفي أي ثقافة من الثقافات أن يعيد بين فترة وأخرى النظر في خريطة المكانات الأدبية وأن يختبر بين الفينة والأخرى مدى ثبات القيم والمقولات الأدبية الشائعة والمتداولة بين الكتاب والقراء على السواء. وهل فقدت تلك المقولات مصداقيتها بمرور الزمن وتغير آليات الحركة الحضارية والثقافية أم أنها مازالت صالحة للتداول كما هي أو حتى بعد قدر من التمحيص ومقدار من التحوير. فبدون قيام النقد بتلك الوظيفة الحيوية لا يعتري الحركة الأدبية الركود والجمود فحسب، ولكنها تعاني كذلك من أدواء الكسل العقلي، وتخضع

★ كاتب وناقد من مصر، أستاذ في جامعة لندن

عملية التقييم الثقافي فيها لا للقيمة الحقيقية للمبدعين ولإنجازاتهم الأدبية ، وإنما لعمليات النشاط الإعلامي وشبكات العلاقات العامة ومنطق تبادل المنافع. وهو الأمر الذي يورث الإحباط ويثبط همم المبدعين الحقيقيين ويصيب الكتاب المجتهدين بشتى أشكال المرارة مما يعود على الحركة الثقافية ككل بالكثير من النتائج السلبية. لذلك كان من الضروري أن نتوقف كل فترة وأخرى لننظر فيما بين أيدينا من مقولات ثقافية متداولة تتحدد وفقا لها القيمة الحقيقية أو الإعلامية للكتاب وللتيارات والاتجاهات الأدبية المختلفة. لأن إهمال القيام بهذا الدور لا تترتب عليه نتائج فردية فحسب، فلو اقتصر على إحساس البعض بالمرارة وإحساس الآخرين بأننا قد غمطناهم حقهم لهان الأمر، لكن المسألة أخطر من ذلك بكثير. فدراسات سوسيولوجيا الثقافة تؤكد لنا أن لمقولات القيمة ورأس المال الرمزي أو الاعترافي سواء في ذلك القيمة الشخصية للمبدعين أو للتيارات الأدبية المختلفة، دورا كبيرا وتأثيرا طويل المدى لا على القراء وحدهم وإنما على الكتاب المحتملين ومثقفي المستقبل وعلى حركة النشر والتوزيع وعلى عمليات النقد الصحفي والإعلامي وغير ذلك من آليات العملية الثقافية بل وحتى على النقد والدراسات الجامعية الرديئة التي تنتشر عادة في مثل هذا المناخ الذي يسيطر عليه الكسل العقلي والفساد.

لهذا كله نجد لزاما علينا أن نتوقف كل فترة من الزمن لنتأمل ماذا بقي من كتابنا الكبار بعد فترة من رحيلهم أو حتى بعد فترة من تسنمهم لواء الصدارة الأدبية. خاصة وأن من عادة الحركة الثقافية العربية إما أن تنسى الراحلين كلية عقب وفاتهم أو أن تحولهم الى أصنام أدبية لا مساس بها ولا يحق الاختلاف عليها. ولكن الوقفة المتأنية كل فترة من الفترات من أجل إرهاف وعي الأجيال الحالية بما فاتهم من قضايا وما غاب عنهم من تفاصيل من الأمور الباعثة لحيوية الحركة الثقافية والمجددة لنشاطها. وهذا هو الذي يحدو بنا الى التريث الآن قليلا عند هذا الشاعر العراقي الكبير. فلم يتعرض شاعر للخلاف عليه أثناء حياته بنفس الحدة التي تعرض لها بدر شاكر السياب إذ اشتبك طوال حياته القصيرة الحافلة في مجموعة من المعارك المستمرة التي استنزفت الكثيرمن طاقته،وإن ساهمت في كثير من الأحيان في بلورة العديد من رؤاه. ولم يحظ شاعر حديث بعد موته بالإجماع عل تقدير موهبته والعرفان بأهمية مكانته مثلما حدث للسياب وهذا أدعى للتساؤل عن سر هذا الانقلاب في موقف المجتمع الأدبي من الخلاف الى الاعتراف غير المشروط.

وإذا ما حاولنا التعرف على سر هذا الاجماع على قيمة هذا الشاعر الموهوب وعلى أسباب اهتمام شتى تيارات الحركة الأدبية الحديثة بشعره على اختلاف مناهجها ومشاربها ومنطلقاتها، وتحديد مكانه الآن مما آل اليه حال الشعر العربي الحديث اليوم ــ بعد ثلاثين عاما من رحيله ـ وأين نحن الآن منه، سنجد أنفسنا بإزاء قضية رأس المال الرمزي ورأس المال الاعترافي. فالمكانة التي يحققها الإنجاز الأدبي لكاتب أو شاعر ما مشروطة ـ كما برهن بيير بورديو في مقالته اللامعة «مجال الانتاج الأدبي» ـ بمدى احتيازه على نوع خاص من رأس المال هو الاعتراف بقيمته وتحديد موقعه ضمن بنية تراتبية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي. ومشروطة أيضا بمدى قدرته على المحافظة على رأس المال الرمزي ذاك، أو تنميته في عالم ثقافي متغير، خاصة وأن دراسات بورديو الشيقة في هذا المجال برهنت على فاعلية قوانين العالم الاقتصادي في الحقل الثقافي، ولكن بطريقة معكوسة. فثمة تناظر بين الرأسمالين الاقتصادي والرمزي اللذين يحوزهما كاتب ما، ولكن هذا التناظر يكتسب تناسبه الخاص الذي تظل فيه القيادة لرأس المال الرمزي كلما تعلق الأمر بالقيم الجمالية والأدبية وبرأس المال الاعترافي على وجه الخصوص، فكلما ازداد نصيب الكاتب من رأس المال الاقتصادي الذي يجلبه له في البداية رأسماله الرمزي والاعترافي، أدى ذلك الى تناقص رأسماله الرمزي من خلال إعادة النظر في حالته.

ولا ينفصل نصيب السياب من رأس المال الاعترافي الذي يتمتع بقدر كبير منه عن طبيعة الحياة الأدبية والسياسية العاصفة التي عاشها، أو التحولات الأدبية والثقافية التي مر بها، ولا عن الخلافات العديدة التي دارت حوله والمعارك المتتابعة التي خاضها، وتنقل بين معسكراتها. فعندما نسترجع الآن أسباب الخلافات التي رسمت حياته، ونوعية المعارك التي شارك فيها ، ندرك سر انداياح تلك الخلافات من فوق قشرة الوعي الأدبي العربي، وانزلاقها من فوق سطح الذاكرة التي اعتادت استمراء النسيان، ذلك لأن السر في تراجع تلك الخلافات التي كانت حادة في وقتها والتي استعرت نيران معاركها على صفحات المجلات الأدبية المختلفة هو أن كثيرا من تلك الخلافات كانت تتسم بالعرضية والموقوتية ومن هنا سرعان ما تبخرت مع تغير الاهتمامات وتبدل القضايا وتحور الرؤى. فانصرام الزمن على رحيل هذا الشاعر الكبير كفيل بتبديد العرضي واختبار مدى صلاحية كل ما هو جوهري وأصيل للبقاء. وهذه الفترة التي مضت منذ رحيل السياب كافية لاختبار الزمن لمدى صلابة انجازاته. ومن هنا فإن علينا أن نتوقف للحظة وننظر الى الوراء حتى نتعرف على ما بقي من هذا الشاعر الموهوب بعد ثلاثين عاما على رحيله.

فقراءة السياب اليوم لا يمكن أن تنفصل عن مجموعة من الافتراضات الناجمة عن أن درجة صفر التأويل بالنسبة

لأشعاره محملة بالعديد من الرؤى والدلالات ومثقلة بالتواريخ التأويلية والنقدية المتشابكة. فلا يمكن لأي قراءة للسياب أن تنطلق كقراءة أي شاعر معاصر، من فراغ تأويلي خالص. لأن ما تراكم من إنجاز نقدي حول هذا الشاعر يجعل أي محاولة لقراءته اليوم حرثا في أرض مترعة بالتأويلات، ودخولا في غابة كثيفة من الدلالات والاستقصاءات المنهجية الشيقة. ولأنها تنطلق كذلك من حاضر ثقافي صاغ السياب بعض القيم الفكرية والقومية والشعرية الأصيلة فيه، والتي تتعرض اليوم لضربات قاسية من خلال المتغيرات العالمية والقومية الجديدة من ناحية والتغيرات الشعرية والجمالية من ناحية أخرى. وساهم في بلورة حساسيته الشعرية والأدبية التي تطورت على مدى العقود الثلاثة التالية لمحاولته التجديدية الرائدة، ثم انكسرت مسيرتها في السنوات الأخيرة. ومن هنا فإن درجة صفر التأويل ليست مشحونة فحسب بكل الميراث النقدي الذي تناول شعر السياب من قبل، ولا بكل القيم الوطنية والفكرية التي ساهمت أشعاره في بلورتها وتحديد معانيها فحسب،ولكنها مفعمة كذلك بجدل اللحظة الراهنة التي تتم فيها القراءة الجديدة، وبكل ما تجلبه الى أفق القراءة من سياقات لا يمكن التغاضي عنها كلية عند التأويل النقدي. وهذه السياقات العصرية بكل أبعادها السياسية والفكرية والأدبية تلقى بثقلها على القراءة فتجهز على أي براءة مدعاة. وقراءة السياب اليوم لا تأخذ في اعتبارها هذا التغير الجذري في الواقع السياسي فحسب، ولكنها تتم كذلك في سياق نقدي مغاير تخلى عن تبسيطات النقد العربي القديمة، وأرهف أدواته التحليلية مستعينا بالدراسات اللغوية والأسلوبية، وبثمار النظرية النقدية الحديثة التي استوعبت النتاج النظري المتواصل من الشكليين الروس وحتى التفكيكية وما بعد البنيوية. فكل قراءة تتم في أفق من التوقعات التي تزداد حدتها، وتنفسح احتمالاتها، كلما كانت درجة صفر التأويل مشحونة بكل هذا الجدل النقدي الذي أبرز ثنائيات عالم الشاعر المختلفة وسبر بنية قصائده المتعددة، ومحص مفردات قاموسه الشعري المتميزة، ودرس تراكيبه اللغوية الجزلة، وتعرف على آليات لحظة المكاشفة الشعرية عنده، وسجل موقفه من الشعر والحياة، وفصل سيرة حياته وربط أحداثها بشعره، وميز بين شعرية الكلمات وشعرية الأشياء والموجودات في عالمه وتقصي كل الإحالات التناصية والأسطورية لديه.

فالمكانة التي يحتلها الإنجاز الأدبي للسياب اليوم ضمن بنية خاصة داخل علاقات القوى وصراعاتها المستمرة في المجال الأدبي، مشروطة بمدى قدرة نصه على الحفاظ على دوره وفاعليته خلال التحولات التي تنتاب هذه القوى، بسبب الصراعات المستمرة لتغييرها، والتواؤم مع تراتباتها الجديدة. ففضاء العالم الأدبي فضاء مشحون بالاحتمالات اللانهائية والمتحركة باستمرار والتي تتطلب من العمل باستمرار تبرير جدارته برأس المال الاعترافي الذي يحوزه داخل المجال الأدبي، ناهيك عن تنميته. وأن تغير السياق الذي تتم فيه قراءة السياب اليوم، وتغاير العالم القيمي والسياسي، والرؤى الأدبية والنقدية معا تتطلب ضرورة طرح قراءة مغايرة تدخل الى درجة صفر التأويل عدة عناصر منها دوافع الخطاب التأويلي الجديد، أو القراءة الجديدة والسياق الذي تدور فيه. والجدل بين المفصح عنه والمسكوت عنه في كل قراءة. وعلاقة البعد الاقليمي بما أسميه بأيديولوجية القراءة المضمرة. والجدل بين أنساق الهيمنة الرمزية الفاعلة في الواقع العربي أثناء كتابة القصائد، وأنساق الهيمنة الرمزية المغايرة والفاشية في زمن القراءة . وهو جدل يدخل البعد السوسيولوجي للخطاب الشعري ودور الشعر في بلورة أنساق الهيمنة الرمزية الى أفق القراءة الجديدة. وتناظر بنية القراءة الجديدة مع بنية الشعر المقروء ذاته، بمعنى أن شعر السياب كان شعر المقابلة بين الذات والعالم، وعلى قراءته الجديدة أن تكون قراءة المقابلة بين الشعر والعالم. كما تطرح علاقة القراءة بتراكم القرائن المعرفية المختلفة، سواء ما يتعلق منها بتأويل النص، أو بحياة الشاعر. واستيعاب الكشوف النقدية لأكثر من مدرسة من مدارس النقد الحديث، وتوظيفها في قراءة نقدية أقرب ما تكون الى ما يسمى بالقراءة ما بعد الكولونيالية Postcolonial التي نعثر على أحد نماذجها اللامعة في كتاب إدوار سعيد (الثقافة والاستعمار Culture and Imperialism) وهي قراءة تموضع النص في العالم الذي يقرأ فيه دون أن تغفل أهمية السياق الذي كتب فيه.

ولنتعرف بداءة على ما ساد عن السياب في الواقع الثقافي قبل أي محاولة لتقييم هذا السائد والمتداول. فكلنا نعرف أن السياب قد ولد عام ١٩٢٦ في بقيع، وهي قرية صغيرة أو كما نقول في مصر كفر من كفور قرية جيكور الواقعة في منطقة أبي الخصيب بالقرب من البصرة. وجيكور القرية الأكبر والأهم في حياة السياب، هي قرية أمه التي ماتت وهو في السادسة من عمره، والتي ظل يتردد عليها حيث قامت جدته لأمه فيها بدور الأم بالنسبة له بعد رحيل والدته. لهذا كان لجيكور مكان محوري في حياته ووجدانه، فقد أحس فيها بدر «الطفل» بكثير مما افتقده من أمان وقبول في بقيع، حيث امتلأ بيت أبيه فيها، وهو بيت عائلة السياب الكبير بكثير من الأطفال الذين كانت تحتفي بهم أمهاتهم بما في ذلك أخوته غير الأشقاء بينما عانى هو من مرارة اليتم، وفقدان الأم. كان لجيكور دور كبير في حياته، فهناك كان يحس بأنه مركز الاهتمام ومصب الحنان والقبول. وهذا هو السر في أن جيكور هي القرية التي تتردد كثيرا في شعر السياب. وأنها أصبحت بؤرة التركيز في هذه المنطقة من أبي الخصيب التي وضعها بدر باقتدار وحساسية على خريطة الوعي الشعري العربي، حيث جعل من فضاءاتها وبساتينها ونخيلها وكرومها وملاعبها ونهرها بويب عالما كاملا له

مفرداته ورؤاه وصوره، وجذب إليـه اهتمام القراء في كل مكان من العالم العربي، وأحالها الى رمز شعري مؤثر لمرحلة الطفولة وهي مرحلة الأمان المطلق والقبـول المطلق مما يجعل لها سحرا وتأثيرا وجدانيا لا مثيل له.

وقد تلقـى السياب تعليمـه الأول في مدرسـة باب سليمان الابتدائية في أبي الخصيب، ثم في مدرسـة البصرة الثانوية حتى عام ١٩٤٢. وقد بدأ يكتب الشعر وهـو في هذه المدرسة الثانوية. وفي عام ١٩٤٢ صدرت أحكام الاعدام ضد رشيد عالي الكيلاني ويونس السبعاوي وعلي محمود الشيخ وفهمي سعيد ومحمود سليمان وغيرهم من زعماء الحركة الوطنيـة، أو ما عرف بثورة رشيد الكيلاني فـرثاهم بدر في قصيدته «شهـداء الحرية» التي بدأهـا بتسجيل نقمته على نـوري السعيد والـوصي على العرش قائلا:

أراق عبيد الانجليز دماءهم
ولكن دون النار من هو طالبه
أراق ربيب الانجليز دماءهم
ولكن في برلـــين ليثا يراقبه
رشـيد ويا نعم الزعيم لأمة
يعـيث بها عبدالإله وصاحبه
لأنت الزعيم الحق نبهت نوما
تقـاذفهم دهر توالت نوائبه

هذه القصيدة التي كتبها بـدر وهو في السادسة عشرة من عمره تكشـف عن سذاجـة سياسية مفهـومة بالنسبـة لعمره، فالحديث عن هذا الليث الـرابض في برلين «أي هتلر» ،وعـن أنه يراقـب ربيب الانجليز في العراق، حـديث فيه سذاجـة واضحة. صـحيح أن مناخ سنوات الحرب العالمية الثانية في العالم العربي قد حفل بـالكثيرين من الذين آمنـوا بأن عدو عدونا صـديق لنا، وأن العالم العـربي كان غـافلا الى حد كبير عـن حقيقة النـازية، وعن تهديدها للعالم، لكن تلك السذاجة السياسية التي يمكن أن نغتفرها لحدث في السادسة عشرة من عمـره ظلت خيطا ثابتا في نسيج رؤيـة الشاعـر الفكريـة حتى بعـدما كبر. فما أن التحـق الشاعـر بدار المعلمين العالية في بغـداد عام ١٩٤٣ ـ وهـي الدار التي بـدأ دراسته بها في قسم اللغة العـربية، ثم تحول منـه بعد عام الى قسـم اللغة الانجليـزية، وظل بـه حتى تخرج منـه عام ١٩٤٨ ـ حتـى كانـت سنوات الدراسـة هي سنـوات الانضواء تحت لواء الحزب الشيوعـي العراقي، والذي يبـدو أن انخراطه فيه لم يقـم على قاعـدة سياسية أو فكـرية أمتـن من تلـك التي أسفرت عنها قصيدته عن «شهداء الحرية». فثمة شواهد عديدة تشير الى أن بدر قد اختار التزامه السياسي على أساس عشائري. وأنه برغم تعرضه لبعض المضـايقات أثناء فترة الدراسة بسبب هـذا الالتـزام، فإن تحملـه لها لم يكـن نتيجـة صلابـة إيمانـه المذهبي، بقـدر ما كـان نتيجة استمتاعـه بحس الشهـادة الذي وفرته عملية الانضمام الى عمل سري ممنوع.

وفي عـام ١٩٤٨ عين بدر مـدرسا في مـدرسـة الرمـادي الثانويـة، واستمتع بعمله فيها برغم قصر الفترة التـي أمضاها فيها. وفي هـذا العام أيضـا صدر ديـوانه الأول (أزهـار ذابلة) الذي وقـع فيه تحت تـأثير الشعر الرومـانسي عامـة، وشعراء مدرسة أبولو خاصة ،ولاسيما أحمد زكي أبوشادي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه الذي كان له مكانة خاصة لدى شاعرنا الشاب، وود لو قدم له ديوانـه. وقد احتفت الصحافة الأدبية في العـراق بهذا الـديـوان الأول، فأخـذ يتردد على مقهـى حسـن العجمـي، ويجالس فيـه الأستـاذ الجواهـري الذي كـان بـدر يحترمه كثيرا كشاعر، ويخالط فيـه الكثير من الأدباء. وقد كان العام التـالي هو عـام النكبة لا نكبـة فلسطين التي لعبت دورا بارزا في تغيير الحساسية الأدبية، وتبديل تصور المثقف للواقع وللأدب فحسـب، وإنما نكبة الحزب الشيوعـي العراقـي الذي كان بـدر من أعضـائه المعروفين كـذلك، حيـث سجن زعماؤه البارزون، ومـا أن جاء شهـر شباط (فبرايـر) من العـام التالي حتى أعدم عدد منهم مثل فهـد (يوسف سلمان يوسف) وزكي بسيـم وحسين الشبيبـي ويهودا صـديــق وسـاسـون دلال وغيرهم مـن أعضاء اللجنة المركـزية بعد وثبـة يناير (كـانون ثاني) ١٩٤٩. وفي نفس العام فصل بدر من وظيفته في مدرسة الرمـادي. وفي العام التـالي ١٩٥٠ وجد لنفسـه عملا في شركـة نفط البصرة، وأصـدر في نفس العام ديـوانه الثـاني (أساطير) الذي أكد أنه ما زال واقعا تحت تـأثير شعراء الرومانسية، وإن كان هذا الـديوان قد احتوى على قصيـدته «هل كان حبـا» التي راوح عدد التفعيلات في أبيـاتها، والتي تعد قصيدتـه الأولى من شعر التفعيلة المعروف بالشعر الحر أو الشعر الحديث.

وكانـت الشاعـرة العراقية نـازك الملائكة قـد نشرت هي الأخرى ديـوانها الشهير (شظايـا ورماد) والـذي ينطوي على مجمـوعة مـن القصائد التـي راوحت فيهـا عدد التفعيـلات في أبيـاتها. وبدأ الحديـث عن ريـادة المدرسة الشعـرية الجديـدة ودخل السياب معركة حول السبق والريادة لهذا النوع الجديد من الشعر وحاول بكل السبل أن يكـون له قصب السبق في هذا المجـال على نازك في معـركـة فيها شيء مـن سـذاجـة المعركـة السياسية التـي خاضـها من قبل، وواصل خـوض غمارها من بعد. وإذا ما أخذنا بتعريف السياب نفسه للشعر الحر كما كان يدعوه ، أو الشعر الحديث كما يسميه الكثيرون، والذي قدمه في بحثه لمؤتمر الأدبـاء العرب بعد ذلـك بسنوات، وهو التعـريف الــذي يقـــول فيـــه : «إن الشعر الحر أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشـابهة بين بيت وآخـر، إنه بناء فنـي جديـد،جاء ليسحق الميوعة الرومـانتيكية ، وأدب الأبراج العاجية، وجمود

الكلاسيكية . كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به». إذا ما أخذنا بتعريف السياب هذا، سنجد أن (شظايا ورماد) هو الأقرب في احتياز فضل الريادة وقصب السبق. ليس فقط لأن نازك كانت واعية بما تقوم به الى الحد الذي دفعها لكتابة مقدمة تنبه فيها الى طبيعة تجربتها الجديدة، ولكن أيضا لأن ديوانها ينطوي على أكثر من تجربة في هذا المضمار، بينما ظلت قصيدة بدر المذكورة هي القصيدة الوحيدة في هذا المجال في ديوانه الثاني، كما أن ديوان نازك كان أكثر وعيا بطبيعة تغير بنية التجربة الشعرية، من تجربة بدر اليتيمة في هذا الوقت. وإذا كان للسبق التاريخي أهميته في هذا المجال فإن تواقت التجربتين يدل على أن بواعث التجديد كانت قد تجاوزت النزوة الفردية، وأصبحت مصدرا لالهام أكثر من شاعر في نفس الفترة.

فأهمية بدر لا تكمن في سبقه التاريخي لنازك بأيام أو شهور، وإنما في خصوبة موهبته التي وجدت في هذا القالب الشعري الجديد مجالا للتعبير عن إمكانياتها الإبداعية.ذلك لأن بدر الذي كان مشغولا بمعركته حول إثبات أسبقيته في التجديد، قد وجد نفسه منخرطا في معركة أخرى على إثر انتفاضة تشرين عام ١٩٥٢، التي أعقبت تقدم رجال الأحزاب (وخاصة حزب الجبهة الشعبية والحزب الوطني الديموقراطي) بمذكرة للوصي تتضمن المطالب الشعبية، والتي وجد نفسه بين زعماء الإضرابات فيها، فطاردته الشرطة، واضطر للهرب الى إيران التي أمضى بها شهرين، ثم الى الكويت حيث بقي لستة أشهر. وكانت فترة الهرب تلك فترة تحول هامة في حياة بدر، ليس فقط لأنه أدرك، بعد أن وجد نفسه قد علق نشاطه الأدبي، من أجل نشاطه السياسي، أنه لم يخلق للسياسة وإنما للشعر، ولكن أيضا لأن فترة وجوده في إيران تواقتت مع تخلي حزب «تودة» عن مصدق حتى تمكن زاهدي منه. وعاصرت بدايات الشك في اليقين المذهبي. لذلك ما إن عاد الى بغداد مع عام ١٩٥٣، وحصل على وظيفة في مديرية الأموال المستوردة، حتى بدأ الشقاق بينه وبين الشيوعيين الذين كانوا قد تبنوا الكثير من قصائد البياتي في غيابه، وأصبح البياتي هو شاعر الحزب، مما أشعر بدر بأن الحزب الذي ضحى من أجله قد غدر به في غيابه وهو الأمر الذي أعتبره الشاعر/ الفارس/ الحالم خيانة غير مقبولة خاصة وأن تجربة المنفى قد زعزعت إيمانه بالكثير من مقولات هذا الحزب ورؤاه، وكشفت له عن جموده وتبعيته للخط الفكري والمنهجي للاتحاد السوفييتي، دون أخذ العناصر المحلية في الاعتبار.

وقد ترافقت هذه المرارة والشكوك مع توثق علاقة بدر في العام التالي ١٩٥٤ بمجموعة «مقهى الفرات» من الكتاب والشعراء ذوي النزعة القومية، من أمثال كاظم جواد، ومحيي الدين اسماعيل، وعبدالصاحب ياسين، ورشيد الياسين. ومع بداية النشر في مجلة (الآداب) التي كانت معروفة بنزعتها القومية. وعلى صفحات (الآداب) فتح وصحبه النيران على الشيوعيين، وعلى رموزهم الأدبية في السنوات التالية. وبدأت معركته مع البياتي الذي كان يرى أنه «يتطاول صاعدا فيتقاعس قعيدا»، ومع عبدالملك نوري بالرغم من أنه كان مشغولا بكتابة القصة، ولا يشكل أي تهديد لبدر، اللهم إلا اندراجه تحت لواء الخط الحزبي الجاهز. وأخذت تلك المعركة التي حمي وطيسها في الأعوام التالية تكشف لنا عن بعض رؤاه وتصوراته الشعرية، والتي كان يبدو لغرابة المفارقة أن فيها الكثير من رؤى الواقعية الاشتراكية الساذجة أكثر مما فيها من نقيضها المذهبي وكانت هذه الفترة هي الفترة التي شهدت نزوعه الى الاستقرار، فقد تزوج فيها عام ١٩٥٥ من «إقبال» وهي فتاة بسيطة الثقافة من «أبي الخصيب» متخرجة من دار المعلمات الابتدائية ليس فيها، — فيما يبدو — شيء من أطياف الحسناوات اللواتي ألهبن خياله في قصائد ديوانيه الأولين من بنات دار المعلمين العالية. صحيح أنها ستهب اسمها لديوانه الأخير، لكنها تظهر في قصائده كزوجة وأم رؤوم لابنه غيلان، وباختصار كامرأة تقليدية توشك أن تكون النقيض الكامل لكل اللواتي تحرك القلب لهن في يفاعة الشباب. واختيارها من منطقته يكشف عن شيء من تقليدية الشاعر وعشائريته التي لم تفلح القشرة الفكرية أو المذهبية المتحررة في إيهان سطوتها عليه، أو تحكمها في سلوكه.

وكانت هذه الفترة كذلك هي فترة كتابة عدد من أهم قصائده من «المومس العمياء» و «الأسلحة والأطفال» الى «أنشودة المطر» و «مدينة بلا مطر» و «غريب على الخليج» وغيرها من قصائد ديوانه العلامة (أنشودة المطر).كانت بحق فترة الاستقراء العاطفي والنضج الشعري ، وإن لم يكشف هذا النضج الشعري عن نضج فكري مماثل . لأن أفكار السياب النقدية كانت أقرب الى المزيج غير المتناسق الذي تختلط فيه الرومانسية ببعض ملامح الواقعية، لأننا لو نظرنا في المجموعة الشعرية التي ترجمها وأصدرها في كتاب من عشرين قصيدة عام ١٩٥٥ سنجد أنه يجمع فيها بين شعراء وقصائد تنتمي لاتجاهات ومواقف فكرية وفلسفية وأدبية متناقضة من إليوت وباوند، الى سبندر وداي لويس،ومن إديث سيتويل ، وفيشر، الى بريفيه، ودي لامير، ومن ريلكة، ورامبو، الى لوركا، ونيرودا. وليس هذا وحده هو الدليل على محدودية معارفه الأدبية وغياب الرؤية المنطقية النسقة من اختياراته، ولكن تصنيفه للأدب في محاضرته عن الأدب الواقعي والالتزام والتي قدمها لمؤتمر الأدباء العرب بدمشق عام ١٩٥٦ الى ثلاثة أقسام: واقعي ومحايد، ومنحل، خالصا الى أن التيار الواقعي هو الخلاص الوحيد للأدب العربي، يكشف هو الآخر عن قدر مماثل من السذاجة والتبسيط. صحيح أن تعريفه للأدب الواقعي يوشك

أن يكون تعريفا للأدب عامة، بكل اتجاهاته وتنوعاته الجادة، لكنه تعريف على قدر كبير من التعميم ويفتقر الى الخصوصية أو النظرة الذاتية المستبصرة.

وقد واصل السياب حملته على الأدب والفكر الماركسيين دون أن يكون مؤهلا لتفهم الأسس الفلسفية التي ينهض عليها التصور الماركسي للأدب ، ناهيك عن تفنيده ودحضه. لكن المهم في هذه الحملة أنها أعلنت، من خلال تنصله من ممارسات الشيوعيين العراقيين وأفكارهم، عن بزوغ يقين داخلي لدى السياب باستقلالية الشعر النسبية، لا عن الواقع - فقد كان مؤمنا بأن علاقة الشعر بالواقع لا يمكن فصمها، بل ولابد من تعميقها — وإنما عن أي التزام فكري، أو مذهبي جامد. وقد حاول السياب أن يبرهن على هذه الاستقلالية من خلال المواقف السياسية ، بينما كان في غير حاجة الى ذلك، لأن شعره وحده في هذه الفترة خير دليل على ذلك، لكن ما إن أتيحت له الفرصة للبرهنة السياسية على موقفه حتى اهتبلها ،وكان ذلك في عام ١٩٥٨ عندما رفض التوقيع على عريضة استنكار لثورة الشواف، وقد كلفه هذا الرفض وظيفته، حيث فصل من عمله عام ١٩٥٩، بعد أن كتب عنه كتبة التقارير «أنه شوهد وهو يبتسم يوم مؤامرة الشواف». وقد نشط السياب كعادته في الهجوم على الشيوعيين، وخاصة بعدما وقفوا ضده، وطالبوه بنقد ذاتي صارم، رفض كلية أن يقدمه لهم. ووصل به الشطط الى حد كتابة «إن ماكارثي أشرف ألف مرة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيون قادة كبارا» ولا أريد هنا الربط بين هذه العبارة وبين إشارته في قصيدته الباكرة الى الليث الرابض في برلين، فليس بين الاشارتين أي أطروحة فكرية متناسقة، تدفع الى اتهام السياب بالفاشية. ولكن الرابط الوحيد بينهما هو تلك السذاجة السياسية التي تستخدم كل الأسلحة في المعركة ، بغض النظر عن أنها أسلحة فاسدة، قد ترتد الى نحر السياب نفسه، قبل أن تنال من خصومه، ويجب هنا ألا ننسى أن السياب كان يخوض معاركه ، ويعبر عن قناعاته بشيء من روح الفارس التي دفعته الى النضال في صفوف الحزب الشيوعي عندما كان الحزب مطاردا، والى الوقوف ضده عندما بلغ أوج نفوذه السياسي والاعلامي بعد ثورة عبدالكريم قاسم.

وفي أواخر عام ١٩٥٩ تمكن من الحصول على عمل كمدرس في إعدادية الأعظمية ، وبعد بضعة شهور، وفي عام ١٩٦٠ نشر ديوانه العلامة (أنشودة المطر) عن دار مجلة شعر. لكن الغريب أنه سجن بعد عدة شهور من نشر ديوانه ذاك، ومع من؟ مع الشيوعيين الذين تنصل منهم، فكان عذاب السجن مزدوجا، لا من السجان وحده، وإنما من الرفاق الذين كانوا يسومونه ألوان العذاب النفسي والتقريع السياسي. ولما أفرج عنه في العام التالي كانت التجربة المرة قد ضاعفت من نقمته على الشيوعيين. ويعتقد البعض أن هذه النقمة كانت السبب وراء دعوته للمشاركة في مؤتمر الأدب العربي بروما في أكتوبر ١٩٦١، والذي نظمته المؤسسة العالمية لحرية الثقافة ، وهي المؤسسة التي أصدرت مجلة (حوار)، وثبت فيما بعد أن قسما كبيرا من تمويلها كان يجيء من مؤسسة الاستخبارات المركزية الأمريكية.

لكن مكانة السياب التي كانت قد تدعمت بعد نشر ديوانه الكبير تلقي الشكوك على مثل هذا الاعتقاد. صحيح أن هذا المؤتمر كغيره من نشاطات تلك المنظمة كان له موقف أيديولوجي واضح، لكن السياب كان قد أصبح بحق أكبر من مجرد واحد من الذين يهاجمون الشيوعية، ولم تكن قيمته الأدبية بأي حال من الأحوال قائمة على هذا الهجوم ، أو نابعة منه. كما أن ميوله القومية كانت ذات منحى تحرري وتقدمي واضح. وفي العام التالي بدأ المرض ، ودخل مستشفى بولس في بيروت للعلاج دون جدوى. وحاولت المنظمة العالمية لحرية الثقافة أن تعالجه في لندن وباريس، ولكن تلك المحاولة أسفرت عن تشخيص مرضه العضال «اضطراب عصبي في المنطقة القطنية من العمود الفقري» وهو مرض نادر لم يكتشف الطب له علاجا. وفي فترة المرض فاض بحر الشعر بعد أن غاضت ينابيعه في السنوات القليلة السابقة، حتى أنه كتب أربعين قصيدة في ستة وأربعين يوما قضاها في مستشفى سانت ماري في لندن، ومن خلال هذه القصائد وغيرها تتابعت دواوينه الأخيرة (منزل الاقنان) و (المعبد الغريق) و(شناشيل ابنة الجلبي) وقد استمر معه المرض العضال فوسم شعره بقدر كبير من القدرية وبتركيز على تجربة المعاناة الانسانية، وبعودة حساسة الى منابع الطفولة وبقدر من الحس الفلسفي الشفيف، ودفع قارب رحلته من بيروت الى لندن وباريس ثم ببيروت ، ثم العراق والكويت التي تقرر سفره اليها للعلاج عام ١٩٦٤، فأمضى بها أيامه الأخيرة حيث مات بالجناح الرابع في المستشفى الأميري بها، في الرابع والعشرين من ديسمبر (كانون أول ١٩٦٤).

والآن ما الذي بقي من السياب في واقع الشعر العربي الحديث عامة؟ إذا كان علينا أن نجيب على هذا السؤال الهام بعد ثلاثين عاما من رحيل هذا الشاعر الكبير، سنجد أن شقا من هذه الاجابة يعود الى مسيرة حياة الشاعر نفسها، بينما يعود الشق الآخر الى انتاجه الشعري. ومن مسيرة حياة السياب بقيت تجربة ضرورة ألا يبدد الشاعر جهده وموهبته في معارك جانبية صغيرة ليست هي التي تصنع إسهامه، ولا يمكن أن يبقى منها الكثير بعد فترة قصيرة من الزمن. فليس ثمة من يذكر السياب الآن لأنه خاض معارك ريادة الشعر الحديث، وإن كان إسهامه في توطيد مكانة هذه التجربة الشعرية

المتميزة، والذي عززته تجاربه العروضية في تنويع الايقاعات داخل القصيدة الواحدة في دواوينه الأخيرة، من أهم الإضافات الباقية من تجربة السياب الأدبية بعد أكثر من ربع قرن من الزمان. وليس ثمة من يذكره لأنه ساهم في تعزيز مفاهيم الأدب القومي، أو حارب صور الالتزام الساذج بخط الحزب الرسمي في الأدب، لأن السياب لم يكن بأي حال من الأحوال المفكر الأدبي الذي يستطيع أن يثير القضايا الفكرية القادرة على تغيير مسار الحركة الأدبية، أو التأثير على قناعاتها. ولم يكن المثقف الموسوعي القادر على تسخير معرفته الواسعة بتاريخ الثقافة ومسيرة الحركات الأدبية، في توجيه مسار الفكر الأدبي العربي إبان حياته، ناهيك عن التأثير عليها بعد رحيله. فقد كانت معظم المعارك الصغيرة التي خاضها السياب من النوع الذي اختلط فيها الدفاع عن الذات، في مواجهة واقع ثقافي جاحد، بالحوار الأدبي الذي يتسم بقدر من العمق والرصانة، بالشطط الفكري النابع من محدودية الثقافة ومن غياب التصورات النظرية المتينة، والقادرة على تزويد الحدوس الثقافية الصائبة، في بعض الأحيان بالحيثيات التي تضفي عليها قدرا من الصلابة والإقناع.

فقد كان السياب شاعرا برهن بمسيرته الشعرية وبما بقي منها بعد هذا الردح من الزمان على أن موهبة الشاعر، ومعارفه الحدسية، قد تهديه الى مجموعة من الكشوف الأدبية، والعروضية التي تستطيع المشاركة في تغيير الحساسية الأدبية والتي ربما احتاجت الى موهبة نقدية من نوع فريد لتصوغ اكتشافاتها تلك في أطروحات نظرية، لا يستطيع الشاعر بالضرورة الاضطلاع بها. هذا الفصل بين نوعين أساسيين من المعرفة الأدبية وبين مجالين متغايرين من مجالات الإبداع الأدبي، هو القيمة الأولى التي تبقى لنا من تجربة السياب تلك بعد أكثر من ربع قرن من الزمان.

أما القيمة الثانية التي نستقيها من تجربة السياب الحياتية فهي أن على الفنان أن يقف دائما في الخندق الآخر، فعندما كان الشيوعيون يناضلون من أجل الاستقلال والتحرر من الاستعمار وأذنابه المحليين كان السياب في صفوفهم، تزعم المظاهرات وتعرض للمضايقات وحتى للفصل والنفي والتشريد. وعندما كانت لهم السطوة والسلطة كان السياب في صفوف المعارضة. ومع أن هذه القيمة قد امتزجت بشيء من الذاتية في حياة السياب، إلا أن ما تنطوي عليه من رفض للانصياعية والانضواء تحت لواء السائد والمسيطر والمكرور يبقى واحدا من العناصر الأساسية التي يجب أن تقف عندها أية محاولة لإعادة تقييم دور هذا الشاعر الكبير والتعرف على ما بقي منه بعد رحيله. ذلك لأن من الصعب علينا الحديث عن استقلال الأدب دون استقلال الأديب نفسه، ومن العسير علينا الزعم بدور الأدب المغير دون اختيار الأديب الوقوف في الخندق الآخر. فعلاقة الكاتب بالسلطة من أكثر العلاقات كشفا عن رؤيته لدوره ولفنه، لأنه ليس من الممكن أن يضع الكاتب نفسه في خدمة السائد والمسيطر دون أن يشف ذلك عن إخضاع للفن لما يمثله هذا السائد، وبالتالي عن ثانوية هذا الفن في مواجهة أولية السلطة. فاليقين بأولية الفني والأدبي على السياسي، أو على الأقل بوضعهما على قدم المساواة وفي علاقة ندية لا تبعية، لابد وأن يؤدي الى المواجهة بينهما. ليس لأن التعارض في غايات كل منهما من الأمور البديهية فحسب، ولكن أيضا لأن طبيعة بنية السلطة السياسية في المجتمع العربي لا تسمح بالتعددية ومن هنا لا تعرف غير لغة الإخضاع أو المواجهة.

أما القيمة الثالثة التي نستخلصها من حياة السياب فهي أن استقلال الكاتب في هذا المناخ العربي غالبا ما يقود الى معاناته وغربته. وأن هذه المعاناة والغربة تجعل الكاتب الأعزل فريسة سهلة في أيدي الذين يستهدفون استقلاله أو يرومون استغلاله. فما إن وقع السياب فريسة للمرض حتى تكاثرت حول فراشه الأفاعي. وضربت تلك الحالة عليه سورا من العزلة التي دفعته الى الارتداد الى منابع الطفولة حيث عاش مرحلة من الأمان المطلق والقبول المطلق. لكن تلك العودة التي كان لها تأثيرها الملحوظ على تطوره الشعري، تنطوي من الناحية الاجتماعية على نوع من التملص من هذا المأزق الذي يجد الشاعر والكاتب العربي عامة نفسه فيه وحيدا في عالم لا يحقق فيه الكتاب استقلالهم لأنهم لم يقيموا مؤسساتهم. ولم يتمكن القراء من أن يوفروا لهم الاستقلال الاقتصادي الذي تتدعم به وعبره كل مساعي الاستقلال الأدبي والفكري. فما إن وجد السياب نفسه واقعا في براثن المرض حتى أخذ يتخبط بين الذين يبدون استعدادهم للإنفاق على تكاليف العلاج الباهظة فالكاتب العربي عادة لا يستطيع أن يوفر لنفسه حياة كريمة من قلمه إلا بعد سنوات طويلة من المعاناة، وقد ينفق عمره كله دون أن يحقق هذا. وإذا كان لذلك معنى فهو أن الكتابة نفسها ليست من الوظائف التي يبدي المجتمع استعداده للدفع من أجلها . وهو أمر - إذا ما اعتبرنا مقاييس السوق من المعايير التي تساهم في الحكم على الأمور - يدل على أنها ليست من الوظائف التي يطلبها المجتمع أو يقدرها حق قدرها.

وإذا ما انتقلنا بعد ذلك الى الشق الثاني الذي يعود الى إنتاج الشاعر سنجد أن هناك مجموعة من الإنجازات الشعرية التي بقيت في ضمير الشعر الحديث وساهمت في إثراء عموده الشعري الجديد. فقد كان السياب من الذين بدأوا تأسيس ملامح الشعر الجديد ومنطلقاته الفكرية والبنائية على السواء. كما كان من الذين ساهموا بموهبتهم الكبيرة في ترسيخ مكانة هذا الشعر وفي توسيع أفقه التعبيري حتى أصبح من الممكن

الانطلاق بعده لاجتياب آفاق جديدة ومواصلة التجربة الشعرية خارج إطار البنية العروضية القديمة، هذا الدور الذي كان السياب فيه واحدا من الشعراء العديدين الذين ساهمت إبداعاتهم الجمعية في ترسيخ مكانة هذا الشعر الجديد هو دور جمعي يشاركه فيه الكثيرون من الشعراء من نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وسعدي يوسف حتى نزار قباني وصلاح عبدالصبور وأحمد حجازي وأدونيس ويوسف الخال وغيرهم.لكن ما بقي من السياب ليس هو هذا الدور الجمعي الذي كان من الممكن له أن يتحقق الى حد ما دونه. لأن جوقة الشعراء الرواد الذين ساهموا في ترسيخ مكانة هذه الحركة الشعرية كبيرة، وإن كان التنويع السيابي في تلك الجوقة الكبيرة هو الذي يعطي هذا الشاعر خصوصيته وهو الذي يجعل إسهامه أكبر من مجرد إسهام عضو يمكن التغاضي عن دوره في جماعة كبيرة صدرت في أشعارها عن مجموعة من التغيرات المشتركة التي ساهمت في صياغة ردود فعل متباينة، ولكنها متناغمة في بعض أبعادها. فتميز إسهام السياب هو الذي يقودنا الى القول بأنه ليس باستطاعة أي دارس منصف القول بأن ما حققته حركة الشعر الحديث كان من الممكن أن يتحقق دونه.

فقد كان السياب شاعرا كبيرا في هذه الحركة، وكان من أكثر أصواتها أصالة وتميزا. وإذا ما حاولنا التعرف على ما بقي من إسهامه المتميز في وجدان تلك الحركة وفيما تلاها من تيارات شعرية معاصرة سنجد أن هذا الإسهام يتنوع بتنوع مكونات التجربة الشعرية وتباين أدوات تحقيقها. فمن حيث مصادر التجربة الشعرية التي كان الرومانسيون قد أكدوا على أهمية فرديتها وثاروا على الأغراض الشعرية القديمة في محاولة لفتح آفاق جديدة للشعر تعلي من شأن التجربة الفردية، نجد أن السياب قد ساهم في ترسيخ أهمية هذه الانجازات الرومانسية التي انحدرت إليه من تأثراته الأولى بمدرسة أبوللو وأضاف إليها عددا من العناصر الهامة التي أثرت هذا الجانب من أبرزها أنه لا يكفي الانطلاق من تجربة خبرها الشاعر أو عايش تفاصيلها معايشة دقيقة ومتعمقة، فهذا أمر تتطلبه كل أشكال التعبير الفني، وإنما لابد في الشعر أن يكون هذا الانطلاق شعريا، أي قادرا على ترجمة تفاصيل التجربة المعاشة الى لغة لها قدرتها على الانزياح عن الجانب المرجعي للغة دون مبارحته كلية.

فبدون هذا الانزياح النسبي الذي يجعل اللغة ذات طبيعة شعرية تمتزج فيه المرجعية بالإيحاء ويتلبسها شيء من الغموض الذي يفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التأويلية تظل التجربة المتعينة في القصيدة نوعا من الافضاء النثري أو المعالجة النظمية. وقد برهن لنا السياب في نماذجه الشعرية الجيدة أن هذا الانزياح لا يتحقق بشكل فاعل الا إذا ما تجنب الشاعر التعبير الانفعالي المباشر والافتعال العقلي أو الواعي للتجربة ولجأ كما يقول ريلكه الى مستودع الذكريات المختمرة في الوجدان والتي يعود القسم الأكبر منها الى مرحلة الطفولة، وهي مرحلة الإدراك الشعري للواقع. وقد لجأ السياب كثيرا الى هذا المستودع الثري واستحضر منه الكثير من صور جيكور وتذكارات وادي أبي الخصيب، لكنه استطاع أن يتعامل مع تلك الصورة المستدعاة بمنطق شعري يقيم جسورا بينها وبين جزئيات الواقع الذي يتعامل معه، ويصدر عنه، وذلك من خلال الإلحاح على أن يكون انزياح اللغة عن الواقع نوعا من تأسيس دلالات جديدة ورؤى جديدة لهما معا.

فبهذه الطريقة وحدها استطاعت جيكور، واستطاع نهرها الصغير بويب أن يدخلا في خريطة الوعي الشعري العربي، لا كقرية من قرى جنوب العراق الصغيرة، ولا كنهر من أنهاره، لأن الأمر لو كان كذلك لما كانت له كبير قيمة، ولكن كرموز شعرية مترعة بالدلالات الفكرية والوجدانية. ذلك لأن الحساسية الشعرية وحدها هي القادرة على تحويل العناصر الفردية أو الملامح الجغرافية الخاصة، أو حتى الخيالات الذاتية المفارقة للواقع، الى قيمة جمعية أو إنسانية عامة، يستطيع القارىء في كل مكان أن يستنبط منها عوالم حسية وفكرية كاملة، بغض النظر عن أي معرفة بالسياق الذي كتبت فيه، أو الواقع الذي صدرت عنه ،ولا يمكن لنا هنا أن ننسى فضل السياب في تذكير عدد كبير من الشعراء الذين أتوا بعده بأن الارتداد الى منابع التذكارات من أوفق السبل لاكتشاف الذات أو لتفجير منابع الشعر فيها. أو نجحفه حقه في تأسيس هذا المنطق الذي دفع عددا كبيرا من الشعراء التالين له، الى وضع ملامح عالمهم الخاص، بقراه، وأنهاره، وحواكيره، على خارطة الشعر العربي، أو نتغاضى عن فضله في توجيه من جاءوا بعده الى ما في كنز مرحلة الطفولة من ذخائر مدفونة، يستطيعون كلما عادوا إليها ، برهافة، وفهم، أن يفتحوا للشعر طاقة على أفق لا حد لغناه.

أما من حيث بنية التجربة الشعرية فقد بقيت من إضافات السياب تلك القدرة على خلق بنية إشارية قادرة على إضفاء بعد حسي على الرؤى الحدسية، والنزوعات المبهمة، بل والأفكار الجافة المشرفة على تخوم التجريد. فقد استطاع السياب أن يحول الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها قواعدها الخاصة، وقدرتها على أن تفصم عرى العلاقة بين اللفظة ومعانيها القاموسية، لتستأنف دلالات ومعاني جديدة ، تستقيها من مجموعة العلاقات التي تؤسسها داخل الخطاب الشعري. وتحويل الخطاب الشعري الى شيفرة إشارية لها بنيتها المستقلة من أهم الإنجازات التي حققها السياب وبقيت

فاعلة في وجدان القصيدة الحديثة من بعده، وربما لم تتحقق أهمية هذا الانجاز ولا فاعليته في زمن السياب مثل تحققهما بعده.

وقد استطاعت هذه البنية الشعرية الجديدة أن تظل فاعلة في واقع الشعر العربي حتى اليوم، لأنها أقامت حوارا تناصيا خصبا مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية ، تحولت به هذه البنية دون أن تفقد كلاسيكيتها ورصانتها المتجذرة في الوعي الشعري. فمن يتأمل قصيدته الجميلة (أنشودة المطر) يجد أن جدتها الكلية من حيث البنية والعالم، والإحالات الأسطورية ، والدلالات الاجتماعية المتميزة، لم تمنعها من إقامة حوارها العميق مع بنية القصيدة الجاهلية. حيث تبدأ بمقدمتها الطللية الفريدة التي يتسم فيها النسيب بنكهة تشبيبية واضحة ثم تنتقل الى الرحيل في قسمها الثاني الذي يستعرض عذابات العراق، ويحيل الرحلة الصحراوية القديمة، الى رحلة تاريخية، وأسطورية لها بعدها الاجتماعي الواضح، وتنتهي بالوصول عبر تلك الصلاة التي تكسب صلوات الاستسقاء مذاقا جديدا. هذا الحوار التناصي الخصب مع البنية الأصلية Archtypal للقصيدة العربية هو الذي أتاح لشعره التأثير والبقاء بعد هذه السنوات العاصفة. وقد برهن السياب في هذا المجال أولا: أنه كلما ازداد العمل الشعري استقلالية وكثافة تجذرت أواصل علاقته مع ميراثه العميق. وثانيا: أنه كلما واصل الشاعر التجريب في الشكل الشعري، وفي بنية القصيدة، وكلما تعمقت استقلالية عمله الشعري ، وازدادت قدرته على الحوار مع متغيرات الواقع، اقترب من البنية العميقة للقصيدة العربية، وهي بنية حوارية في جوهرها. وثالثا: أن عكس ذلك صحيح أيضا، أي أنه كلما استسلم الشاعر لتقليد البنية السطحية للقصيدة، ابتعد عن بنيتها الجدلية الحوارية العميقة. ورابعا : أن دراسة علاقات السياب التناصية مع القصيدة العربية تكشف وخاصة في بعد بنية الشكل الشعري العميقة فيها، عن بعض إنجازاته الباقية والمؤثرة في الشعر العربي حتى اليوم. وخامسا : أن التحول الذي انتاب بنية القصيدة الشعرية عنده لم يرهف علاقاتها المرجعية مع الواقع المتغير فحسب، ولكنه وطد أواصر علاقاتها التناصية مع بنية القصيدة العميقة كذلك. وبهذه الطريقة المتعلقة باستقراء محتوى الشكل في القصيدة السيابية والوعي بدوره في البنية الشعرية تنحل اشكاليات كثرة استخدام المثنى عنده، والمراوحة بين صيغتي المخاطبة والغياب، وهي من أدواته البنائية المهمة، وذلك من خلال التعامل معها عبر ما يدعوه باختين Evaluation of form وبلورة الرؤية من خلال محتوى الشكل وتبدلاته.

أما العنصر الأخير الذي بقي من إسهام السياب في بنية التجربة الشعرية العربية من بعده، فهو الاستخدام المتميز للإحالة والأسطورة. هذا الاستخدام الذي يوشك تطور شعر السياب كله أن يكون محاولة للإمساك بناصيته، والتمكن من ترسيخ قواعده. فقد كان السياب، ككثيرين من شعراء جيله، الذين تأثروا بانجازات مدرسة الحداثة في الشعر الغربي عند إليوت وعزرا باوند وغيرهما، مولعا باستخدام الأساطير والإحالات الثقافية والتاريخية والقرائن الحضارية، لكنه استطاع في فترة قياسية أن يطور هذا الاستخدام من كونه من العناصر المضافة، أو الملصقة من خارج التجربة، وكأنه نوع من التشبيه أو الكناية، الى جزء أساسي من البنية الشعرية ذاتها، تتخلق ملامحه معها وتتطور بتناميها، فيصبح جزءا من البنية الاستعارية السارية في أوصال التجربة. ومن يراجع استخدام الأساطير والإحالات الثقافية في «المومس العمياء» أو «الأسلحة والأطفال» حيث كان هذا الاستخدام نوعا من الأمثلة المضافة، التي يراد بها البرهنة على أهمية جزئيات القصيدة ثم يتأمل هذا الاستخدام في «مدينة بلا مطر» أو «أنشودة المطر» يدرك أن السياب قد قطع شوطا فسيحا في هذ المجال في سنوات قلائل. فقد أصبحت الإحالات الأسطورية في القصائد الأخيرة جزءا فاعلا في بنية النص يكثف من لغته ويكسبها ثراء دلاليا دون أن يخرج بها عن عالمها المتميز أو يكسر علاقة القارىء مع مفرداتها ، أو يغترب بأي جزئية من جزئياتها عن وحدة النص العضوية. وفي هذا المجال نجد أن الاستخدام الجديد للأساطير قد خرج بها من مجال الكناية أو حتى التشبيه الى مجال الاستعارة التي تقيم علاقة جدلية مع الأصل.

وإذا أخذنا «أنشودة المطر» كمثال، سنجد أنه يفكك الأسطورة التموزية فيها ويستخدم عناصرها الأولية لإعادة خلقها شعريا من جديد داخل بنية قصيدته الخاصة. وهذا ما أتاح له أن يجمع داخل القصيدة الواحدة الصيغتين البابلية والعربية للأسطورة التموزية دون أن يحس القارىء بأن ثمة تعارضا بين الصيغتين. ففي الصيغة البابلية نجد أن تموز هو عاشق عشتار الشاب، وهي ربة الخصب وإعادة الانتاج،وأنه يموت كل عام، لكن اله الماء «إيا» يطلب من آلهة العالم السفلي «ألاتو» أن تسمح له بأن يرشهما بالماء حتى يعيدهما الى الحياة، وحتى تستعيد معهما الحياة نضارتها وخصبها. ولذلك فإن تموز يوصف في هذه الصيغة البابلية بـ «الابن الحقيقي لمياه الأعماق». وهذه الصيغة التي تتعلق برش المياه في القصيدة توشك أن تتخلل كل تفاصيلها لأن الماء فيها هو احدى الصور الأساسية التي تتكرر تنويعاتها المختلفة فيصبح الماء مصدر الخصب والموت معا، وتهب مياه الخليج المحار والردى في آن. أما الصيغة العربية للأسطورة التموزية، وهي الصيغة التي يحيل إليها قسم الرحيل في القصيدة السيابية ، فإنها الصيغة التي يقتل فيها تموز ، وتطحن عظامه في الرحى، ثم تذرى في الرياح. ولذلك فإن تموز وفقا لهذه الصيغة هو روح الحبوب

والتذرية، ومن هنا فإن الاحالات المتعددة الى الجوع، والرحى في القصيدة تتصل بهذه الصيغة العربية للأسطورة. وتقول الأسطورة أن النسوة لا يأكلن طوال فترة أعياد تموز تلك أي شيء مطحون بالرحى، ويقتصر غذاؤهن على ثمار الأرض التي لا تطحن، احتراما لما جرى لتموز في تلك الصيغة. وهذه هي الصيغة التي تتخلق عبر الإشارات المتعددة للجوع وللنسوة المتحلقات حول الرحى في الحقول في القصيدة.

وأما من حيث أدوات التعبير الشعري فقد بقي من إسهام السياب الكثير في هذا المجال. فقد أكد بتميز قاموسه اللغوي على قدرة النص الشعري على إقامة عالمه اللغوي المتميز الذي يصبح فيه القاموس الشعري لصيقا بعالم المعنى، بينما يصبح فيه جرس الكلمات ترجيعا لما تنطوي عليه من رؤى وإحالات. فالقارئ يستمتع بالقصيدة الجيدة لما تقدمه له من تجربة، لكن تلك التجربة لا تتكشف في ألقها الكامل إلا من خلال وحدة المبنى والمعنى وتضافر الجرس والقاموس والرؤية. وقد حقق السياب من خلال هذا التضافر خاصية أخرى بقيت في وجدان القصيدة العربية من بعده، ألا وهي أهمية علاقات التجاور بين الكلمات، ذلك لأن تلك العلاقات بما فيها من تآلف أو تنافر أو تواز أو جدل هي أداة هامة من أدوات إثراء القاموس الشعري وتوليد الايحاءات والدلالات في القصيدة الحديثة فلم تعد المفردة مقصودة لذاتها برغم كل الجهد المبذول في انتقائها، ولكن لما تدخل فيه من علاقات لا تحدد معناها فحسب، ولكن تحدد معنى القاموس الشعري كله ونوعية النغمة المرتبطة به أو الحالة النفسية التي يوحي بها.

وقد فرض الاهتمام بتلك العلاقات على الشاعر العناية بدقة الكلمات ، وهي الدقة التي تتطلب في مجال الشعر قدرا من الالتباس والمفارقة وتحول الدلالة بل والغموض حتى تصبح اللغة استعارية وتصويرية في آن. فلم يعد الشعر تعبيرا باللغة، بل تفكيرا بها وتصويرا بمفرداتها بالغة الدقة والخصوصية. فليس من طبيعة اللغة الشعرية الإخبار أو الإبداع كاللغة النثرية، وإنما الإيحاء والتناظر، أي الإشارة الى الشيء من خلال نظيره. ومن هنا لا تصبح الصورة أو الاستعارة من أدوات البلاغة الشعرية أو من محسناتها البلاغية كما يقولون ، بل هي الأداة القادرة على بلورة التجربة الشعرية. وهذا هو الحال بالنسبة للموسيقى فقد كان السياب من أكثر شعراء جيله حساسية لموسيقى القصيدة ، ومن أرهفهم حسا بدور العروض في إثراء تلك الموسيقى وتلوينها. ومن هنا نجد أن التشكيل الموسيقي الذي أولاه السياب عناية فائقة قد أصبح لدى من أعقبه من الشعراء من مصادر الاحتفاء بالتجربة السيابية ومن عناصرها الفاعلة في عدد من تيارات الشعر وإنجازاته من بعده.

لهذا كله لا يزال السياب حيا وفاعلا في واقع الشعر العربي برغم مرور كل هذا الزمن على رحيله.

* * *

أجراس الموت والميلاد
قراءة في قصيدة «الموت والنهر للسياب»

سعيد الغانمي *

كيف تعامل النقد العربي مع السياب؟

لقد قرأنا سيرة السياب، وتتبعنا معاناته النفسية شابا وكهلا، قرأنا الكتب التي قرأها السياب، والكتب التي لم يقرأها، أعددنا قوائم بمن تأثر بهم، ومن لم يتأثر لاحظنا أوجه الشبه بينه وبين إليوت وسيتوبل وأوجه الاختلاف عن غيرهما، ودرسنا كل صغيرة وكبيرة في حياة السياب واعترافاته وأمراضه ، حتى تمكن النقد أخيرا من اكتشاف علاج المرض الذي مات به السياب. فماذا كانت النتيجة؟

مثلما قسم النقد الفرنسي المفكر جان ـ جاك روسو الى اثنين، هما «جان ـ جاك» و «روسو» ووضع عبء معاناة الانسان على كاهل المفكر، قسم النقد العربي السياب الى اثنين هما «بدر شاكر» الانسان و «السياب» الشاعر ، وجعل ضعف الأول سببا لإبداع الثاني. هكذا تم النظر الى السياب وكأنه حالة نفسية تتفجر شعرا،وكأن نقاده محللون نفسيون يتحول ضعفه النفسي مصدر قوة لهم.

من المؤكد أن السياب كان ثاني ثلاثة في أهم حركة تجديد عرفها الشعر العربي الحديث، وهي حركة الشعر الحر، التي

★ كاتب من العراق.

يتنافس عليها ويشترك فيها السياب ونازك الملائكة والبياتي. ولقد انفرد شعر السياب بين هؤلاء ببعض الخصائص التي ستحاول هذه القراءة الوجيزة المرور بها، ثم تنصرف الى التحليل النصي لقصيدة «النهر والموت».

وفي الوقت الذي حصرت فيه نازك حركة الشعر الحر بوصفها «حركة تجديد عروضي» في الأساس، كان السياب يرى أنها ثورة شاملة تمتد من أصغر الوحدات الشكلية حتى تطال طبيعة رؤية العالم، ولهذا لم يتردد في الجمع بين الرؤية اللاشعرية في خادمية الألفاظ للمعاني والاستعارات الحيوية في الرومانسية في قوله :«لابد لكل ثورة ناضجة أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويحطم الاطار القديم كما تحطم البذرة قشورها». لقد صار بالإمكان الآن الاعلان عن ميلاد مفهوم جديد للقصيدة، قبل الآن كان هناك «شعر»، أي تتابع خطي من الأبيات الموزونة. أما الآن فقد صار بالامكان الحديث عن «القصيدة» التي تتسم بالوحدة. وهذا ما شخصه السياب نفسه قائلا :« لقد أصبح الشاعر الحديث يطمح الى أن يجعل القصيدة وحدة متماسكة الأجزاء بحيث لو أخرت وقدمت في ترتيب أبياتها لاختلت القصيدة كلها. أو فقدت جزءا كبيرا من تأثيرها على الأقل. فهل يسمح الشاعر الحديث للقافية الموحدة بأن تكون حجر عثرة في سبيله هذا؟»

حين نفحص فكرة «القصيدة» باعتبارها كيانا عضويا متماسكا يختلف عن الشعر الذي هو تتابع أبيات تقبل التقديم والتأخير، تظهر لنا فكرة ضمنية أخرى وهي «النص» . فالقصيدة منذ الآن كيان نصي متداخل المستويات. ومن طبيعة الكيان النصي أنه لا يكتمل الا بمخاطبة قارىء فاعل مشارك في انتاجه من ناحية، وامكان تحليله من ناحية أخرى الى مستويين هما المستوى الصوتي الذي يعتمد وسائل التنميط الصوتي التي تخاطب الأذن، كالجناس والتورية والوزن والايقاع والقافية .. الخ، والمستوى الدلالي الذي يعتمد وسائل التنميط الدلالية التي تخاطب الفكر كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل والالتفات ووجهة النظر.... الخ، وكان السياب يعرف تماما انه يجرب نقلة على مستوى وسائل التنميط الصوتي في الشعر العربي بتحرير القافية وإطلاق عدد التفعيلات، ولكنه في الوقت نفسه كان يدرك أن ما يقوم به أي عنصر في مستوى معين يؤدي بالضرورة الى تغيير المستوى الآخر، ولذلك فإن الوزن والقافية ليسا من الوسائل الصوتية وحسب، بل هما يؤديان خلسة وظيفة دلالية أيضا. ومن هنا يصر على اعتبارهما «حجر عثرة» دون وحدة القصيدة.

كثيرا ما وصف السياب بالغنائية، وهذا وصف صحيح دون شك، لا لأنه يميل الى إبراز المقاطع الوزنية التلقائية في شعره ولمحاولته المزج بين البحور ذات التفعيلة الواحدة والبحور متعددة التفاعيل فحسب ، بل لأنه يهتم بايقاعية الكلمة المفردة في ذاتها ومن هنا تأتي تجاربه في تضعيف ما لا يضعف، وفي التكرار، الذي يوشك أن يجعل الكلمة «شيئا». ولعل أكثر مظاهر احتفال السياب بغنائية الكلمة المفردة يتوافر في تكراره للكلمات ذات البناء الرباعي المأخوذ عن الثنائي المكرر مثل (همهمة) و(وسوسة) و(وشوشة) و(كركرة) و(هسهسة). وكذلك الكلمات ذات البناء الثلاثي المأخوذ عن الثنائي المكرر مثل (رنين) و (أنين) و(صليل) و (دبيب) و(حفيف) .. الخ وتشترك جميع هذه الكلمات في كونها تدخل فيما يسمى بكلمات المحاكاة الصوتية (Onomotapoetic) أي الكلمات التي تعبر عن أصوات هي نفسها تقليد لأصوات الطبيعة. لا أعني أن اهتمام السياب بها يعود الى شعوره باشتراك هذه الكلمات في كونها تعبر تعبيرا طبيعيا عن أفكار، فقد تجاوز علم اللغة هذه النظريات منذ زمن غير قريب، وان يكن للشعر حيلة والتي تختلف عن طبيعة التناول اللغوي، بل أعني أنه يهتم بها لجرسها فقط. فهذه الكلمات تمثل أفكارا بشكلها وصوتها أكثر من معناها، أو الى جانبه ، لأنها تعتمد على تكرار إيقاعي يسمح لها بأن تكون صدى صوتيا أو مرآة مسموعة.

غير أن هذا الاهتمام بالصوت يقابله اهتمام مماثل بالدلالة ووسائلها البلاغية، والتشبيه هو احدى الوسائل الدلالية التي تتكرر في شعره، اذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من تشبيه. بل انه لا يتردد في إدراج عدد كبير من التشبيهات دفعة واحدة. ولو قارنا بين استعارات السياب وتشبيهاته لوجدنا طغيان التشبيه على الاستعارة . صحيح أن التشبيه يمثل وسيلة بلاغية بدائية قياسا بالاستعارة، لكن السياب يحاول أن يقدم تشبيهات مرنة ودقيقة، غالبا ما تتسم بصفة التناهي في الصغر. وهذا ما يقلل من بدائية التشبيه ويضفي عليه شيئا من الطراوة. بل إنه أحيانا يصوغ صوره استنادا الى ما يمكن تسميته بـ «تشبيه التناظر» أو تشبيه شيئين بشيئين، وهو نموذج من التشبيه عرفته البلاغة العربية ومثلت عليه ببيت بشار الشهير:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تتهاوى كواكبه

وبيت المعري :

ليلتي هذه عروس من الزنج   عليها قلائد من جمان

لقد شبـه بشار كثافة الغبـار والتماع السيوف من خـلاله بليل تتسـاقط فيـه الكواكب، وشبـه المعري الليلـة المظلمة ذات النجوم المنتظمة بعروس زنجية عليها قلادة لامعة. وفي الحالتين يظل التشبيه تشبيه شيئين بشيئين ،كل منهما متناه في الكبر ولو قارنا هذين البيتين بقول السياب:

مثلما تنفض الريح ذر الغبار

عن جناح الفراشة مات النهار

لوجدنا أن السيـاب يعمد أيضا الى تشبيه شيئين بشيئين ، لكنه يقدم لنا جملتين فعليتين : (تنفض الريح..) و (مات النهار) بسبب استخدام (مثلما) وتتضمن جملة (مات النهار) استعارة مكنية لغياب الشمس. فكأن اختفاء شعـاعات آخر النهار الذاهب في ظلام الليل القادم تسـاقط الألوان الزاهية عن جنـاح الفراشة في الريـح . وهذا يعنـي أن التشبيه عنـده يتميز بصفتين : الأولى الحركية الواضحـة في استخدام الجملة الفعلية، والثـانية: بروز عنصر المتناهي في الصغر (جناح الفراشة). لقد استخدم السياب وسيلة قديمة بعد أن طوعها لحاجاته الأدبية الجديدة.

أما أبرز المظاهر الدلالية التي استحوذت على اهتمام نقاده، فهو استعمالـه للأساطير والـرموز بطريقـة أمثولية تسمـح له بتحريكها زمانا ومكانا، دون أن تكون للرمز قيمة اسمية ثابتة. وهذا الاستعمال، فيما أرى، هـو الذي ميز شعر السيـاب في تلك المرحلـة من عمـر الشعر العـربي ، بما يمكن لنـا أن نسميه بـ «إبستيم الرومانسية العربية» ، حيـث تمكنت الأنا الشعرية من التحرر من الجماعـة الى الفرد ، فتحولت من «أنـا جمعية» تتكلم باسـم الجماعة وتعبر عنهـا ، الى «أنا فـردية» تـريد أن تختـزل تاريخ الجماعة، وربما الانسانيـة كلها،في ذات واحدة. هذا طبعا فضلا عن استثماره المقلوب للمرآة ، كما بينا في مكان آخر، الذي تـوجد فيـه المرآة في علاقـة تنـاوبية مـع الصورة المرآويـة. اذا حضرت المرآة غـابـت الصورة المرآويـة، واذا حضرت المرآويـة غابت المرآة.

نعود الآن للتحليل النصي لقصيدة «الموت والنهر».

بدءا من العنوان ، نجد أننا في إزاء نوع من المقابلة المضمرة بالادماج، الموت لا يقابل النهـر، فهو ليس نقيضـه. نقيض الموت: هو الميلاد، ونقيض النهر: اليباس والجفاف. ولا ذكر للميلاد أو الجفاف في القصيـدة . بل نجـد، على العكس مـن الميلاد، تكـرار مفـردات الموت والموتى والـدماء السـائلة، وبـدلا من الجفـاف تتكـرر مفردات الخضرة والشجـرة والغصـو ن والثمر. وهـذا بالطبـع عكس ما يحصل في «انشـودة المطر» مثلا، حيـث تظهر المقابلة صريحة بين الموت والميلاد:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

هنـا نعرف أن في النقيـض نزوعـا لاستبعاد نقيضـه. واذ يحن النقيـض الى نقيضه في غـالـب الأحـوال في اللغة العـاديـة، تستبعد (النهر والموت) عنصريـن من طرفي المقابلـة الأساسية . فالصورة في الأصل هي:

النهر $\neq$ الجفاف

الميلاد $\neq$ الموت

لقـد تخلى العنوان عـن طرفي المقـابلة المتضـادين ، وأقـام تناظرا ضمنيـا مضمرا بإدماج النقيضين بما يقـابلهما ، فأدمج النهر بالميلاد والموت باليباس ، ثم جعل المقابلة بين الموت والنهر ، لذلـك تخلت القصيدة تماما عـن الميلاد والجفاف، فلـم يظهرا فيها مطلقا.

بعد العنوان مباشرة يأتي الترقيم ، قسم السياب القصيدة الى مقطعين . يتحـدث المقطـع الأول بضمير المتكلـم عنـد طفـل صغير كما سنرى، لكنه بلا رقم. ويتحدث المقطع الثاني بضمير الشخص نفسه بعد عشرين سنة، لكنه يحمل رقم – ٢ ـ. الترقيم لا يقـرأ دون شك، بـل يكتب، في طبعتـي دار مجلة شعـر، ودار العودة سقـط الترقيم الأول. ولعله سقط سهـوا لا يهم ، ما يهم هو حضـور الرقـم ـ ٢ ـ وليـس غياب الرقـم ـ١ــ. ان وظيفة الترقيـم هنا أن تغـرينـا بـوجود ثنـائيـة بين مقطعين ،مثلما في العنوان. وستسوقنا هذه الثنائية الى افتراض قيام القصيدة على الثنائيات لكنهـا ستهرب الثلاثيات خلسة مثلما تفعـل قصيدته الأخرى «تعتيم».

تبدأ القصيدة بنـداء بويب «بويب .. بـويب» . نهر منادى . لقد بـدأ العنوان يدخل في نسيـج القصيدة، فالنهر المقصـود هو بويب. ولكن كيف عرفنا أن بويبا منادى هنا؟ ألا يمكن أن يكون بويب مبتدأ خبره (أجراس برج)؟ يمكن طبعا. لكن لو أننا انتبهنا الى جميع الصيغ الأخرى الواردة في القصيدة لعرفنا أنها جميعا وردت بصيغة (بويـب.. يا بويب) ، أي بإثبات يـا النداء ، حذف ياء النـداء هنا يـؤدي الى غموض إعـرابي مقصود. ونحـن قراء

القصيدة، لا نعرف هل كلمة «بويب» منادى أم مبتدأ، وهذا يعني أننا لا نعرف هل الجملة التالية متصلة بها خبرا ، أم منقطعة عنها.لكن تكرار (بويب يا بويب) هو الذي يطمئننا انها منادى. فمن يناديه؟ أهناك شخص آخر أو قناع، أم شخص الشاعر نفسه؟ بعبارة لسانية، هل هذا المفتتح مكتوب بالمونولوج أم بالمونولوج المروي؟ حين ننتهي من الأبيات الستة الأولى ترد عبارة «فيدلهم في دمي حنين»، وتتابع بعدها ضمائر المتكلم (دمي نهري، قبضتي .. الخ). ويبدو أن المتكلم يلح على كلمة «أجراس» فيكررها ثلاث مرات في النص: «أجراس برج، أجراسا من الحنين، أجراس موتى» . الأجراس: جمع جرس ، وجمع جرس أي الصوت المتكرر الرقيق، وما يخرج منه الصوت.

ما علاقة بويب بالأجراس؟

ان الصيغة الصوتية لبويب صيغة ذات جرس، أي صوت يتكرر هو الباء الذي تبدأ وتنتهي به الكلمة. وكذلك الماء الذي تنضحه الجرار، والأثر الذي يحدثه في النفس. فثمة عدوى تكرار متواصلة في المقطع على المستوى الصوتي تشيع الجرس في مفاصل القصيدة. يتحول صوت الجرار الى أجراس من الحنين، ويتحول الحنين الى أجراس بللور ذائب، وتتحول أجراس البللور الى أنين يهتف: «بويب يا بويب» ، التكرار ليس بناء صوتيا وحسب ، بل هو بناء دلالي . وتكفي النظرة العامرة لمعرفة نسبة تكرار الجرس في الكلمات الثلاثية المأخوذة عن الثنائي المضعّف، وهي في الغالب من كلمات المحاكاة الصوتية كما قلنا.

أسماء	أفعال
بويب	أود (٦ مرات)
قرارة	أشد (مرتين)
الجرار	أطل
أنين	يصل
حنين	تظل
أسرة (سرير)	أحس
التلال	
ضفة (ضفاف)	
الظلال	
السلال	
القرار	
صليل	
الحرير	
السرير	
الرنين	
رصاصة	

تحضر بنية التكرار الصوتي في التشبيهين الساذجين في القصيدة : «يا نهري الحزين كالمطر» و «ينضحهن العالم الحزين كالمطر» . التشبيه في الحالتين تشبيه الماء بالماء ، والسيولة بالسيولة. النهر كالمطر والعالم الناضح بالدماء والدموع كالمطر. لكن التشبيه هنا لا يأتي لقياس عنصر بعنصر آخر، بل إن كلمة (مطر) لا تهتم اطلاقا بصورة المطر أو نوعه أو عنصره ، بل تهتم بصوته.وهي ليست معنية بما يرسمه المطر من أشكال تخاطب العين. بل بما يقوله من أصوات وأجراس تخاطب الأذن، في المطر جرس وخرير وصوت تساقط. وهذا الجرس السمعي هو الذي يجعل المطر حزينا. واذ يعلو هذا الخرير والجرس على كل ما في العالم من أصوات ، يجعل النهر نفسه والعالم كله حزينين ، برغم سيولتهما الظاهرة وربما بسببها.

من هنا يأتي التأكيد على أهمية حاسة السمع في القصيدة (وأسمع الحصى يصل منك في القرار). بل إن الرغبة في السمع تحول الحواس كلها الى أذن. وفي عبارة (وأرهف الضمير دوحة الى السحر) يحول الشاعر عبارة (يرهف السمع) الى(يرهف الضمير) في محاولة للاستماع بكل الحواس.

وتتيح لنا البنية السردية ــ الأمثولية في قصائد السياب أن نجرب عليها بعض التقنيات السردية المتمثلة بوجهة النظر على الخصوص . ففيما يتعلق بوجهة النظر على المستوى المكاني، تبدأ القصيدة بـــ «برج ضاع في قرارة البحر» . ونستطيع أن نفترض أنه برج بابلي قديم مما يسمى بالزقورة، أو الذكورة ـ كما يجب أن نقول ـ التي يذكر فيها اسم الله، وهو برج هبط الى قراءة البحر، أو باطن الأرض. فتحول العالي الى هابط ولعل الفعل الماضي يعني أن البرج لم يضع الآن بل ضاع منذ زمن سحيق، حتى لم يبق منه سوى جرسه الذي يتكرر في جرس المياه في الجرار والمطر. هذا الولع بصور الارتفاع الذي يهبط يتكرر في قوله : «أود لو أطل من أسرة الظلال» . الإطلالة هي أصلا النظر من مكان مرتفع الى شيء خفيض. غير أن المتكلم يريد أن يطل ليلمح القمر. أفلا يكفيه ـ وهو على مرتفع التل ـ أن يرفع رأسه ليجد القمر فوقه مباشرة؟ نعم لكن الشاعر يود أن يؤكد ما تسميه السرديات الحديثة بوجهة نظر عين الطائر، حيث يتم وصف الأشياء من الأعلى مما يسمح برؤية المشهد الكلي.

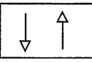
بعد صورة البرج يهبط الشاعر مباشرة ليقدم لنا صورة داخلية نسمع منها نبض دمه «فيدلهم في دمي حنين». ثم يناوب الهبوط بصعود الى مرتفع التل، ثم بهبوط آخر يتمثل في الرغبة في معانقة الحصى في قرار النهر. هنا نكون بإزاء ما أسميه بـ «راوي حبل الوريد» ، حيث الراوي يعانق الأشياء التي يراها ويسمع نبضها ، فيكون أقرب إليها من حبل الوريد، أن التعاقب الذي نجده بعد هذين المقطعين في التساؤل عن السمك الساهر والنجوم التي تطعم آلاف الابر، هو تعبير عن الارتفاع من قرار النهر الى العلو الشاهق مرة أخرى، أي الارتفاع من وجهة نظر راوي حبل الوريد الى وجهة نظر عين الطائر، أما وجهة النظر على مستوى الزمان، فقد رأينا أن القصيدة تنقسم الى مقطعين يمثل كل منهما مشاعر المتكلم في فترة من حياته، الأول في صباه، والثاني بعد عشرين عاما، غير أن أحداث السنوات العشرين ليست سوى استذكار. فزمن القصيدة لا يستغرق أكثر من يوم واحد يتم فيه استرجاع ماض بعيد. وأول عنصر زمني يظهر من عناصر يوم القصيدة هو الغروب:

الماء في الجرار ، والغروب في الشجر

ثم يستولي الظلام الكامل على المشهد : «أود لو عدوت في الظلام»، مع حلول الظلام يستطيع الشاعر أن يرى القمر والنجوم بوضوح (فيتكرر ورودهما). وبعد التأمل في عشرين عاما من الحياة التي لا يتردد في أن يقيسها بالدهور ، يطبق الظلام مرة أخرى فيستقر الشاعر في سريره ، حتى يبدأ السحر بالانبلاج:

واليوم حين يطبق الظلام
واستقر في السرير دون أن أنام
وارهف الضمير دوحة الى السحر.

هناك اذن حركتان على مستوى وجهة النظر في المكان والزمان، حركة عمودية في المكان ما بين علو وهبوط ، وارتفاع وانحدار ، مثلما يتضح في الانتقال من وجهة نظر عين الطائر الى راوي حبل الوريد، أو العكس . وهي حركة يمكن تمثيلها بالشكل التالي:



وحركة أفقية مقابلة لها في الزمان، تبدأ بالتظاهر باسترجاع صور الخيال الطفلي المتمثل في العودة الى الصغر«الموت عالم غريب يفتن الصغار» ، ثم الى استذكار الحاضر بعد عشرين سنة : «عشرون قد مضين كالدهور» وهي حركة تقسم القصيدة الى مقطعين. لكن هذه الثنائية الزمانية لا تتم إلا للتمويه على ثلاثية هي ثلاثية (الغروب ـ الليل ـ السحر) التي يتحرك ويشف كل منها عن وجهة نظر معينة: تعاقبية Diachronic، وتزامنية Synchronic وقيومية تتصف بشمول الزمن Panchronic .

في يوم القصيدة، هناك عنصر مازال غائبا، وهو الشمس فما من شمس في القصيدة. إن التغني بالشمس الذي كتب على تمثاله :

الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

يختفي من «الموت والنهر» . وهذا ما يجعل أفعاله تظل محصورة في دائرة التمني الممتنع (أود لو) وغياب الشمس ذو أهمية رمزية كبيرة في شعر السياب. فهي كثيرا ما تكون قرينة بالميلاد.

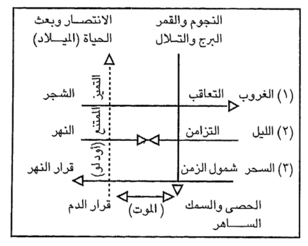
في قصيدة «مرحى غيلان» ــ مثلا ـ تتحول الشمس الى بشارة ميلاد المسيح واندحار الظلام:

الموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام

ويكتب السياب معلقا في الهامش: «كان كهنة ايزيس ينطلقون في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام هاتفين في شوارع الأسكندرية: لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس». وبسبب غياب الشمس عن القصيدة فإن الشاعر لا يولد، بل يعود الى الحياة وحسب. فالانتصار على الموت ليس ميلادا جديدا، بل مجرد عودة ، على عكس ما يحصل في قصيدة «مرحى غيلان»:

يا ظلي الممتد يا ميلاد عمري من جديد

يمكننا الآن أن نرسم القصيدة بالشكل الآتي:



الشمس هي علامة ميلاد الشاعر، وهي العنصر الأنثوي الذي ظل غائبا. في حين حضر القمر : العنصر الذكري ، ومن طبيعة الأقمار في نصوص السياب ألا تظهر إلا مبللة،وقد انعكست صورها المرآوية على صفحة الماء. في هذه القصيدة مثلا كان في وسع الصبي على أسرة التلال أن يرفع رأسه ليلمح القمر، لكنه أصر على الهبوط ليراه على صفحة الماء، ثم أصر أن يخوض في الماء ليتبع القمر. وقد بينت في مقالة «شعرية المرآة» أن أقمار السياب وكواكبه هي دائما صور مرآوية لأقمار تسبح في الماء. والصورة المرآوية لديه تمثل في مستواها النفسي رغبته للتماهي بالذات من خلال الآخر، أي رغبته بالتماهي مع أناه الآخرى Alter Ego ، في ملحمة جلجامش ، يرى جلجامش شهابا ساقطا من السماء يجتمع حوله أهل أوروك ، وتجعله أمه نظيرا له، ثم تفسر له حلمه بأنه نظيره وصديقه الذي سيلازمه. وفي قصة يوسف في القرآن الكريم يرى يوسف النبي أحد عشر كوكبا والشمس والقمر ساجدين له. قمر السياب من طبيعة أخرى، فهو في الماء ، لا في السماء . قمره صورة مرآوية عن القمر السماوي، ومن طبيعة الصورة المرآوية أن تحتفظ بما تصوره وتبدده في وقت واحد، فهي أناه وآخره. من طبعها أن تكرر الشيء وتحتفظ بهويته لكنها بهذا التكرار تقتله وتستقل عنه، لتكون حضورا آخر غيره. قمر السياب ، إذن، يحييه ويميته. فهو ليس قمرا خالصا، بل قمرا مائيا. وهذا ما يتطلب منا أن نقف قليلا عند رمز الماء في شعره.

تضج القصيدة بصور السيولة التي لا حصر لها، حتى لا يكاد ينجو بيت منها من استعارات السيولة. كل شيء ينضح أو يغرق أو يخوض، أو يقترن بالماء أو الدم أو الدموع. بل يبلغ الالحاح على صور السيولة حد ان الشاعر لا يتردد في تشبيه سائل بسائل. وهذه ظاهرة كثيرة التكرار في شعره، وبخاصة في ديوان «انشودة المطر». وفي قصيدة «مرحى غيلان» المذكورة يرد المقطع التالي الذي يتضمن حوارا بين صغير وأبيه :

«بابا .. بابا»
أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم في عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل
على المياه ، أنث في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري.

تبدأ المقطوعة بالانفصال عن بويب، واحتوائه للمتكلم: «أنا في قرار بويب أرقد» ، وتنتهي بالانصهار به والتلاحم معه: «وأنا بويب». والوسيط الذي يتم من خلاله هذا الانصهار هو صورة المسيح أو تموز أو بعل، لا فرق بين أحد من هؤلاء، مادام كل منهم رمزا للعود الأبدي للحي، الذي يستطيع أن يهب الحياة لكل أعراق النخيل.

في «الموت والنهر» أيضا يتعامل الشاعر مع النهر بوصفه مقدسا:

أشد قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النذور
إليك من قمح ومن زهور

ثمة صلة وثيقة بين النذور والمقدس. تحمل النذور الى المقدس في مناخ طقسي. نقرأ في قصيدة «قارىء الدم»:

الحاملات نذورهن الى قبور الأولياء

وفي قصيدة «مدينة بلا مطر»:

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار ، قربانا لعشتار

المقدس، عند نساء الريف المعاصر، هو الأولياء، وعند صغار بابل، هو عشتار. والى هذا المقدس يحمل الشاعر النذور. انه يجعل النهر مقدسا، ويجعل نفسه صغيرا من صغار بابل. ومن المعروف ان الماء يرمز، في عموم التراث الانساني، الى عنصر الطبيعة الأول، ومادة الحياة الأولى. من هنا جاءت أسطورة «نبع الحياة» التي ارتوى منها الخضر والأسكندر ذو القرنين وغيرهما. وقد وجد فيه الفيلسوف اليوناني طاليس أصل الأشياء كلها، وهي فكرة أدت الى أفكار فلسفية كثيرة.

أما في التراث العربي الاسلامي ، فكثيرا ما ترد مفردة (الماء) في القرآن الكريم بوصفها عنصر الحياة الأول:

﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾

﴿والله خلق كل دابة من ماء﴾

﴿وكان عرشه على الماء﴾

لكن المذهل أن النصوص القرآنية لا تجمع بين الماء والحياة فحسب، بل تجمع أحيانا بين الماء والموت:

﴿وما أنزل الله من السماء من ماء فأحيا به الأرض بعد موتها﴾.

﴿سقناه لبلد ميت فأنزلنا به الماء﴾

﴿والله أنـزل مـن السماء مـاء فـأحيـا بـه الأرض بعـد موتها﴾.

﴿ولئن سألتهم من نزل مـن السماء ماء فأحيا به الأرض من بعد موتها ليقولن الله﴾.

﴿وينزل من السماء ماء فيحيي به الأرض بعد موتها﴾

﴿والذي نزل من السماء ماء بقدر فأنشرنا به بلدة ميتا﴾.

الماء ، إذن ، مادة الحيـاة ومادة الموت في الوقـت نفسـه، إذا ظهـر على سطحـه القمـر، كـان مـادة الموت ، واذا ظهـرت على سطحه الشمس كان مادة الحياة. ولأن قصيدة «الموت والنهر» لا تسطع فيها الشمس ويغيب عنها عنصر الكون الأنثوي، فما من ميلاد هنا. إن السياب لا يولد من جديد، ولا يولد هنا أصلا، بل يعود الى الحياة فقط وبهذا وحده ينتصر:

وأبعث الحياة. إن موتي انتصار

في من يبعث الحياة؟ أفي نفسـه أم في غيره؟ من الواضح أن بعثـه للحيـاة في المكـافحين ليس سـوى أمنيـة يعـرف أنها لا تتحقـق، ولكنه، مـع ذلـك يصر أن مـوته انتصـار للمكـافحين والطبيعة والأشياء كلها، انتصار للحياة التي تخونه لا لشيء إلا لأنه مسيح آخر وتموز آخر، وبعل آخر.

النهر والموت

بويب ....

بويب ....

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

«بويب ... يا بويب!»

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر.

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك ، من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك ، يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر.

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟

وهذه النجوم هل تظل في انتظار.

تطعم بالحرير آلافا من الإبر؟

وأنت يا بويب..

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر،

وأغتدي فيك مع الجزر الى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب..

- ٢ -

بويب .. يا بويب،

عشرون قد مضين ، كالدهور كل عام.

واليوم، حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

وأرهف الضمير : دوحة الى السحر

مرهفة الغصون والطيور والثمر -

أحس بالدماء والدموع ، كالمطر

ينضحهن العالم الحزين:

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي حنين

الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

أود لو غرقت في دمي الى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة . ان موتي انتصار!

* * *



دهاليز الطاهر وطار

صلاح فضل *

عندما يضع الكاتب في مقدمة عمله نصا يرتبط بالمخزون التراثي المقدس فإنه يوقظ في المتلقي حساسية دفاعية حادة، إذ لا يقبل منه عادة التعارض الصادم له، ولا يرضى منه بمجرد التوافق المندغم معه، بل يتربص به ليعرف كيف سيخرج من المأزق الذي وضع نفسه فيه.

والطاهر وطار الكاتب الجزائري الكبير الذي رضيت عنه - حتى الآن - جماعات الإنقاذ، إذ عرف كيف يلاعبها حتى يمشي بحرية في شوارع وطنه، يستهل روايته الجديدة المنشورة مؤخرا في القاهرة بعنوان «الشمعة والدهاليز» بمقدمة طريفة تحت عنوان «طاسين الصفر والواحد» يقول فيها :

«إنما إبليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشبث بألا يسجد لغير الواحد، وبذلك أعطى للصفر قيمة تضاهي قيمة الواحد، بل أكثر من ذلك جعل الواحد يفقد قيمته إذا انعدم الصفر، وتحول كل ما عدا الواحد الى صفر، وكل ماعدا الصفر الى واحد. وبغض النظر عن صيغ القلب الأخيرة التي لا تضيف للدلالة شيئا ذا بال، فإن التفسير الذي يقدمه الكاتب لمعصية ابليس غريب، وإن اعتمد على تأويل صوفي للحلاج، فإذا كان رفضه السجود لآدم إنكارا للتعددية - وهي مصطلح حديث ينبغي إبعاده عن السياق الديني حفاظا على مقبوليته ، فمعنى هذا أن أمره بالسجود الرمزي إيذان بهذه التعددية، ثم كيف يستقيم في المنطق أن يصبح الرفض إعطاء للصفر - وهو آدم فيما يبدو - قيمة الواحد بل العكس هو الصحيح، فرفض السجود هو الذي يعني بداهة عدم التسوية في القيمة وإن اقترن بالمخالفة لكننا لا نستطيع أن نمضي في هذا الجدل الفكري مع الكاتب مهما كان مستفزا، لأننا لسنا بصدد خطاب فلسفي أومعرفي، وإنما نفتح رواية فنية نطالع فيها عالما متخيلا. أي كونا صغيرا يكون بمثابة تمثيل مجازي أو علامة على الكون الكبير، فإن عثرنا في عتبته النصية على عبارة ملتبسة كان أحرى بنا أن ننتظر في تأويلها حتى تكتمل المطالعة ويتم المشهد الدلالي.

نور الأروقة :

ربما كانت كلمة «الدهليز» تلخص بطريقة أيقونية بارعة هذا العالم الروائي بسراديبه ومستوياته المختلفة، ففصول الرواية المتصلة ، فيما عدا نجيمات خافتة، تقوم - كما ينبهنا الكاتب في تقديمه - بمثابة دهاليز بعضها للأحداث،وهي قليلة نسبيا، والآخر للحالات النفسية وعلائقها بتداخل واشتجار، ونموذج الدهليزالمكافيء مستقى من هيكل «أحد أضرحة بني أجدار بتاهرت، حيث يجد الداخل قبالته ثلاث قاعات مفصول بعضها عن البعض بدهليز طوله بضعة أمتار، يتفرع من أول هذه القاعات عن اليمين وعن اليسار دهليزان متشابهان يفضيان الى هيكل ثان متركب بدوره من خمس قاعات.. الخ». فنستشعر منذ البداية أن النص يمثل

★ ناقد وأستاذ جامعي من مصر.

رؤيـة محصورة في نطـاق الأضرحة تعـاينها مـن الداخـل، وتستعير نموذجهـا قالبـا جماليا ووحـدة معمارية، بحيث يصبح الـزمن بـدوره دهليزا هـو الآخر، لكنـه ـ كما يقـول صوت الشاعر في الرواية ـ «دهليز كبير ـــ رغم ما نعتقده من أنـه منـار بشتـى أنـواع المعـرفـة فـإنـه مظلـم، مظلـم وغامـض،غامـض ومخيف.» والمشكـلات الموضوعيـة التي يمتلىء بها هـذا الهيكل تحضر أيضـا في وعـي صوت النـص باعتبارهـا متاهة «ذلك أن القضايـا كلها فيه ، تحضر في الآن الواحد، وُتشكل ما يشبـه زوبعة متواصلة، تظلم كلما ازداد الحاحنا على تأملها، لأنها لم تعد قضايا عاما كلية.» فالرواية إذن تلج بنا عالم المتاهة في المكان والزمان والمعضلات لتقول شيئا، لتـوقد شمعة دلاليـة، فما هي هـذه الشمعة الرمـزية وكيـف يتسرب ضـوؤهـا عبر الدهـاليـز الحالكـة، والى أيـة مساحة ؟ بوسعنا أن نتتبع حركة النص لنرقب تجليات هذه الشمعة تدريجيا كما يشف عنها سطحـه، ثم نؤجل الحديث عن الريح التي تطفئها الى النهاية.

ولأن الكاتب يلاعب الجماعات الـدينية، وهو يعرف حاجتها الأيديـولوجية الى التصريح المبـاشر دون مواربة أو حتى غـلالة شفافـة من الرمز الأدبي فـإنه يلقمها المعادل الأول للنـور منذ البداية في كلمات واضحة وإن كـانت تـأتي على لسان الشـاعر أيضا، قبل مصرعه وتحول صوت الـرواية الى الغائب، «الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب، الإنسانية في ظلمها الأخيرة، وشمعتها الـوحيدة في انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام».

بوسع أصدقائنا أن يكفـوا عن القراءة عند هذا الحد، لأن الكاتب الذي يدين بـالتعددية، سوف لا يكتفي بهذه الشمعة الـوحيدة ، وسنجـد تجليـات أخرى للنـور ليسـت شديـدة المباشرة مثـل هذه ، لكنها عميقة المغـزى والدلالة أيضـا. من أهمهـا صـورة المرأة التـي تتمثـل في شخصيتين في الروايـة: إحـداهما شخصية العـارم ـــ يا لـه من اسـم ـــ وهي فتـاة مجاهـدة حسنـاء غررت بـالضـابـط الفرنسي إبـان حـرب التحرير ، وكانت خطيبة مختار القرية ـ فمنحت عدوها قبلة شهيـة وفكـت أزرار سترتـه العسكـريـة لتكتفـه بحـزامـه وتسوقه ذليلا للأسر، ومنذ ذلك الحين ظلت تتراءى في مخيلة الشاعر: في ثـوبها العسلي الرجراج، وخمارها الأبيـض الذي يلف رأسهـا، ويغطي عنقها الطـويل، ثم ينحـدر على كتفيها فيجعلها شبيهة بشمعة متقدة، يسيل الشمع على جوانبها».

أما المرأة الأخرى فهي الخيزران، أو زهيرة كما تسمى في واقـع الروايـة، والتي سـوف تسيطر على الجزء الأخير مـن الـروايـة حتـى تستحيـل الى رمز قـوي ممتـزج بجـوانـب أسطورية كما سيأتي الحديث عنها فيما بعد.

لكن هناك شمـوعا أخرى أكثر إشكاليـة ، إحداهما تتمثل في الحضـارة العصرية «في عيـون المتفرنسين الـذين دخلـوا نمط الحياة الغربية وقرروا بينهم وبين أنفسهم أن هذا البلد انقسم مـرة والى الأبد الى قسمين: الماضي والمستقبـل، الماضي البعيد والقـريب يتوجب الانسلاخ منـه بكل ما فيـه، تماما مثلما يفعل الثعبـان وهو يتخلـص من جلـده، المستقبل هـو إغماض العينين في الدهليز، والاستسلام لوهـج نور موهوم، لشمعـة تقود الى العصر» وهـو نـور موهـوم لأنـه أتى مـن الأعداء، وإن كان نور العلم والمعرفة.

أما التجلي الرابع للشمعة فيتم التعبير عنـه بطريقة بالغة الجمال والإبداع، بالعلامة السيميائية على وجه التحديد، كما تتمثل في رقصـة التعبير عن الشخصية الوطنيـة الجزائرية، وهنا يتخلى النص عن المباشرة الأيديولوجية الخادعة، ليقدم رؤية فنية لجوهر هذه الشخصية وتمثيلها لروح الفروسية، يتـم ذلك في رقصـة مدومـة يقوم بها الشـاعر في الاحتفـال الختامـي للثانوية الفرنسيـة الإسلامية يمثـل فيها تـاريخ قـومه وحـركـة الحياة الـلاهبة في عـروقهـم، عبر إيقاعـات تصطحـب الأنغام الفـولكلوريـة، لكنها تعلـو عليها لتجعـل الدمـاء تغلي في عروق التـلاميذ، فتتسـاقـط أقنعتهم الـزائفة، وتربيتهم المترفة كأبنـاء موظفين خانعين في ظلال الاحتلال لتهدر أصواتهم في الحفـل تحديا للسلطة الفرنسيـة «عاشت الجزائر حرة مستقلة» بفعـل هذه الرقصة الجنـونية المفعمة بـالصدق والحيـويـة والطموح لصيـاغـة المستقبل بشكـل يستجيب لكـل نزوعـات العرق والجنـس والديـن والوعـي واللاشعور، ممايجعل فن الإيقـاع أقوى من الكلمات «ها هنا الجزائري ابن الجزائرية، شمعة في الدهليز».

وإذا كـان تعدد التجليـات المختلفة للشمـوع ينبيء عـن خصيصة محوريـة في شعرية الطاهـر وطار الروائيـة فهي فعاليتها الدرامية وقدرتها على تفجير أشكال الصراع الداخلي في بؤرة النص الذي قد يبدو أحـادي الدلالة واكتفينا بمراقبة سطحه فحسب وتعجلنا في قراءة مؤشراته المباشرة .

البنية المنفوخة :

سـؤال حارق، يطـرحـه الشاعـر وهـو يطـل من داخـل سراديبه، ليرى مصدر الهدير الذي يتناهى الى سمعه «لآلاف مؤلفـة، يرتدون قمصـانا بيضاء، ويضعـون على رؤوسهم قلنسـوات بيضاء متسـاويـة الأحجـام، مثلما هم متسـاوو

السن والقامة، واللحى المتدلية، لا يدري المرء إن كانت اصطناعية أم طبيعية.. كالموج يتقدمون، يتقدمون ثم يعودون بنفس السرعة الى الوراء بينما أصواتهم تتعالى في نبرة واحدة : لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله. ثم يقول في نفسه: هؤلاء جماهير، جماهير كادحة، وسواء كانت على خطأ أم صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها أن يقف ضدهم؟».

هنا تقرب المسافة بأكثر مما ينبغي بين المتخيل الروائي والواقع التاريخي، فالمشهد والسؤال ليسا ممكنين فحسب طبقا لقوانين الاحتمال ولكنهما واقعان فعلا.

والمثقف الثوري لا يفصله أي بعد جمالي عن الكاتب والقارىء غالبا، مما يطرح إشكالية إجرائية، أو لنقل منهجية في طرائق الإبداع، لأنه يغري بمزالق خطيرة في الإجابات المباشرة، لا عبر بنية النص ذاتها ومصائر الشخوص فيها، وإنما من خلال النقاشات الفكرية المطولة التي يمتلىء بها جوف النص وتنتفخ أحشاؤه.

من ناحية الصنعة القصصية هناك هيكل سردي يتمثل في مجموعة من الأحداث المتوالية أو المتبادلة، تمضي في اتجاه متصاعد أو متغير، لكنها تنتظم في نسق جمالي متوازن، تحدث لشخوص تمتلىء رؤوسهم بالأفكار والذكريات المتعلقة أيضا بأحداث هذه الخيوط الحركية من وقائع ومجريات تمثل الجهاز العصبي بعلاقاتها ومركز البؤرة في دلالتها أي قلبها أو دماغها تبعا للبيولوجيا الحديثة، وإذا كانت الأفكار هي الهواء الذي يتنفسه هذا التركيب العضوي فإن طريقة دخولها إليه عبر آلية التذكر أو جدلية الحوار من شهيق وزفير هي التي تحدد مدى تخللها للنسيج الحي، فإذا ما تمددت بأكثر مما ينبغي أخلت بتكوينه، وقد عمد المؤلف الى حشو روايته بعشرات الصفحات من الأفكار المتصلة بوضع المجتمع الجزائري وتركيبته الطبقية والثقافية، وقصة جبهة التحرير وتناقضاتها في احتواء المشروع الوطني بعد الاستقلال، وحتى يكون هذا ا لكلام قصصيا لابد أن يترجم الى أحداث بسيطة لأفراد محددين في لمحات خاطفة ودالة، أما أن يتضخم الخطاب الأيديولوجي داخل السرد هكذا فإن ذلك يعني التواء الطريق الإبداعي في دهاليز التجريد النظري، وسنكتفي بنموذج واحد لهذا الهواء الذي يضخم جسد الرواية ويفسد بداخلها ،لأنه يتصل بمركز الثقل المعنوي في معدة النص بما لا يستطيع هضمه وتمثله وامتصاص غازاته، إذ يطرح بعد صفحات مطولة من الثرثرة على لسان الشاعر - في حديثه لذاته، يطرح القضية على النحو التالي :«السؤال الذي سيخطر لفلاديمير لينين (عند رؤيته لجموع الثورة الإسلامية) هو هذا: ماذا ستخسر الطبقة الكادحة إذا ما انتصر الفقراء وشيوخهم باسم الله؟ تخسر فقط حزبها الذي قد يمنع أو يضطهد بهذا العنوان أوذاك. لكن هل حزب الطبقة العاملة في وضع يمكنه من قطع أية خطوة الى الامام وإن كانت قصيرة ؟ لا أبدا، إنه أسير، تفعل به البرجوازيات الوطنية ما تريد، أضحى في مقدوره أن يفعل أي شيء عدا قيادة الطبقة العاملة. ماذا ستربح إذن؟ تربح وقوف الله الى جانبها، تتساوى مع الجميع كأسنان المشط وتمد يدها الى حقها، سيختل التوازن وستقطع الجماهير المحرومة خطوة الى الامام من الجانب الخلفي».

هذا هو منطق البطل، الماركسي القديم الذي يتخلى طواعية عن ماديته الجدلية، وعن حتمية التاريخ، ويبحث عن تحالفات جديدة مع القوى التي كان ينكر حقها في الوجود من قبل، يسأل عن الربح والخسارة.لكنه لا يأخذ في اعتباره، ولا يدخل صوت آخر في الرواية يجعله ينتبه الى الضربة القاصمة التي يمكن أن تصيب فكرة الدولة المدنية التي تعتمد عليها الحضارة الحديثة، يتوهم بمثالية ساذجة أن الدولة الأوتوقراطية ستعمل لصالح الطبقات الكادحة، فاقدا ذاكرته التاريخية، ومكرسا دعوتها للارتداد لنمط الحياة القروسطية في الانتاج والعلاقات، وعداء العلم والحضارة وبقية منجزات الانسان في مواثيقه الدولية، وعداء الحرية على وجه الخصوص، شأن أية أيديولوجية تزعم احتكار الحقيقة.

وأظن أن الرواية بهذا المنظور الفكري قد دخلت في دهليز حقيقي شديد الظلمة، بحيث أصبح الحل الفني الوحيد الذي لابد أن يسعف الكاتب هو مصرع هذا الشاعر على يد الشبيبة الذين تغنى بهم من قبل وداعب غرورهم وحلم بانتصارهم ومشاركتهم السلطة، ولحسن الحظ فإن هذا المصير يعيد توزيع المواقف والدلالات بحيث تأخذ إتجاها مخالفا لمنطوقها المباشر بفضل النهاية الفنية الماكرة. ولأن الطاهر وطار فنان كبير فلا يمكن أن يكون كل الهواء الذي يعبق به جسد روايته فاسدا، فبعضه منعش الى أقصى درجة! خاصة عندما يعمد الى البوح ببعض أسرار الانشطار الروحي في وجدان الانسان الجزائري، وذلك عبر الكشف عما يحدث في مخيلة الشاعر وهو يرقب العلاقة المتوترة بين

تكوينه الثقافي الفرنسي ومشهد الحياة العربية من حوله. لنتأمل مثلا هذه الملاحظة المرهفة : «كان يتفادى التحدث عن المرأة إلا بما توحي به اللغة الفرنسية التي يكتب بها، والتي يحس أنها لا تستطيع أن تتنازل لملامح أمه أو خالته، أوحتى العارم، لأن عليه في الآن الواحد أن يستحضر،وأن يستبعد المخزون المترسب من «لامارتين وراسين ورامبو وفيكتورهوجو»، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسب في ذاكرته وشكل وجدانا تجريديا في أعماقه، تظل أزميرالدا، العبارات التي سكنتها أزميرالدا، وهويتخيل العارم، فلا ينطبق الوصف على الموصوف ولا الرسم على المرسوم، فيعدل عن ذلك ويتجنب الحديث عنها ليغرق في الحديث عن ذاته، عن رؤاه وأحلامه». ومهما كانت حدة هذا الانشطار بالغة في سراديب الروح الجزائري فإن نموذج التوافق المشرقي في الثقافة الناضجة المتطورة، صور الشعرية العربية المتناغمة مع الايقاع الانساني الرفيع، كل هذا كفيل بخلق تيار متجدد من الرؤى المتسقة، يخفف من درامية الوضع الجزائري والمغاربي بصفة عامة، ويبقى على بنية الوجدان تماسكها بما اعتراها من ترهل وانتفاخ ـ مثل الرواية ـ في بعض المشاهد والحالات.

أسطورة «بولزمان» :

تنقسم الرواية الى فصلين فحسب، ينفرد في الأول منهما صوت الشاعر وهواجسه ورؤاه،حتى يلتقي في الفصل الثاني بفتاة يسميها الخيزران ــ وهو اسم البربرية الحسناء التي تزوجت هارون الرشيد وقتلت أحد ولديها، فيما يحكي الراوي لتنصب الآخر أميرا للمؤمنين. يركب الشاعر الحافلة وراءها ويدير معها حوارا قبل أن تنفلت الى بيتها وعندئذ ينتقل إليها مؤقتا صوت الرواية، تأخذ في الحكاية لتقدم بعض الوقائع والخواطر من منظور المرأة، حينئذ يتعادل الصوتان للذكور والإناث في النسيج الحيوي للعالم، وهنا نجد مدخلا لابراز الوسائل الشعبية في ترميز الوقائع وتفسير الأحداث، فعندما تحكي الفتاة لأمها عن الشاعر الذي تعرفت عليه وعن آخرين تعرضوا لها في الطريق واقتادها أحدهم لصلاة العصر في المسجد ترد عليها الأم قائلة : إنه جدك بولزمان، حفيد رسول الله عليه الصلاة والسلام، زامن السيد البخاري والسيد عبدالقادر الجيلاني وصلى بالأولياء والصالحين. لا أحد يعرف مدفنه ولاتاريخ موته، وما إذا كان ميتا فعلا، يتحدث عنه نسله جيلا بعد جيل، نفس الحديث. وينتظرون تجليه من جيل لآخر مع أنه لايبخل عن الظهور، لايظهر إلا على حافة الزمان ــ من أجل هذا اكتسب تسميته الجزائرية «بولزمان» ـ وحافة الزمان يا ابنتي والله أعلم هي التي تقع بين عصر وعصر، لقد ظهر في قرية أبيك غداة اندلاع الثورة، يظهر مرة شابا يافعا ومرة شيخا هرما.. تأملي ما يجري لقد نزع الرجال السراويل واكتحلوا وتعطروا ونزلوا الى الساحات يهتفون بالاسلام، لا شك أن جدك بولزمان هو الذي تجلى فيهم جميعا.

هذا إذن هو التفسير الأسطوري للظاهرة التاريخية، سيدنا الخضر متشكلا بعباءة جزائرية ومتلبسا بعض الشيء بمظهر الجان ومؤمني العفاريت يتجسد في أفراد جماعات ،ويكاد يصل لدى بعض العجائز الى أسمى المقامات «الشايله يا سيدي بولزمان، الذي ننتظر بثقة وأمان تحقيق إرادته فينا» فيضفي على الرواية المسحة الأخرى المضادة للعقل والمقابلة للتحليل الاجتماعي فيكشف عن الوجه الآخر لغيبوبة الوعي واللاتاريخانية، وبهذا يكتمل للواقع منظوران يجسدانه بكل عرامته على أن هناك ملمحا فنيا يتصل بتقنية روائية يستخدمها الكاتب بإلحاح خاصة في الجزء الأخير من الرواية وهو تكرار الأوصاف الثابتة لبعض الشخوص بطريقة منتظمة مثل الحديث الذي يرويه ست مرات متتالية في عدة صفحات يحاكي فيه بنية الأحاديث النبوية ليكون المتن مثلا «الرجل دهليز والمرأة شمعة» ومثل الأوصاف التي يكررها للفتاة سبع مرات أيضا في صفحات قليلة ، فتاة «وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان في طرفي الوجه تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي أو كليوباترا،أو كأنهما الغزالة،لهما مضاء حاد ولهما تودد سخي ..الخ».ومن المعروف أن تكرار الأوصاف بهذه الطريقة يفضي الى تخليق لون من الحس الملحمي المأساوي عندما يشتبك بالأحداث الحلمية المختلطة لتضيع معالم الفواصل بين الحقيقة والمجاز، بين الحلم والرمز، حيث تصبح المرأة علامة في الخاتمة تمثل الجزائر ذاتها وقد تلتمس الإذن لرؤية جثة حبيبها وابنها، بعد أن حسبته النبي الخضر وتعشقته ورأته يرضع من ثديها في الحلم قبل أن تقف ذاهلة أمام جثته. فإذا استرجعنا مشهد الدهاليز المرصود من داخله فحسب، وتجليات الشمعة حتى تنتهي الى صورة النبي الخضر أدركنا الطريق الملتوي الذي سلكته الرواية لاثبات التعددية، وإكساب منطق الشيطان معنى معاكسا له، حتى تموقع صوتها في صفوف الملائكة، وإن جعلته يخر صريعا في نهاية الأمر ثمنا لهذه الملائكية التي لا يطيقها الفن ولا تحتملها الحياة.

***

المفكر الراحل عبدالله القصيمي

أو حقيبة الانشقاق التي أفضت من منفى إلى منفى

محاولة تمهيدية للبحث عن المنظومة المفقودة

صبحي حديدي *

عبدالله القصيمي

العرب ظاهرة صوتية

"إنه لا أنسج أو أخترع أو أروأ حظاً ومجداً من كتاب عظيم أو جيد يتكلم اللغة العربية ويكتب بها مخاطباً الإنسان العربي.. إن اللغة العربية لن تكون إلا كفنا غير مجيد أو نظيف لكل فكر أو معنى عظيم أو حر أو صادق أو شجاع أو مبدع يكتب بها أي لو كتب بها .. وهل حدث أن كتب بها؟..."



في مطلع الستينات اقتحم الحياة الفكرية العربية صوت جديدٌ غير مألوف في نبرته التمردية الشاملة، يستخدم لغة احتجاج حارة لم يسبق للمعجم العربي أن استولد لها هذا الموشور العريض والمتفجر من مفردات الانشقاق، ويتكيء على طرائق في المحاججة (العقلية والوجدانية التأملية المنسرحة على هواها والمنطقية المنحصرة في نطاق ملموس ومُضيّق كخرم إبرة)، تبدو كمن تحررت نهائيا من وطأة المحرم أيا كان، وكمن انفلتت من أي عقال ـ تقليدي أو غير تقليدي ـ من النوع الذي لجم ويلجم قواعد التفكير العربي في المسائل الفلسفية أو السوسيو ـ سياسية أو الأخلاقية أو الفقهية.

«يتكلم كالشهيد الحي»

وفي مطلع الستينات استهدف عبدالله القصيمي العقل العربي بكل ما كان يتعايش أو يتصارع في جنباته من تيارات وأفكار، سلفية كانت أم ثورية، يمينية أم يسارية ، ملتزمة بهذا اليقين أو عدمية بصدد أي يقين. وكان لهيب نجد وجزيرة العرب يزيد من سخونة التأملات الحارقة التي بدت على حافة التفكير العقلاني لكل وجدان، والتحصين الوجداني لكل عقل. ولم يكن بغير دلالة كبيرة أن الأوساط الثقافية التي أبدت ترحيبا خاصا بظاهرة القصيمي، مثلما أبدت بسالة وعنادا نزيهين في تقديمه والدفاع عنه في أوقات ضنكة. كانت هي ذاتها الأوساط التي تخوض معارك الريادة في الأدب والفن والفلسفة ، وتجد في أفكار القصيمي حاضنة طبيعية لاجتهاداتها وصراعاتها.

وفي أواسط عام ١٩٦٦، في زمن عربي مضطرم كانت فيه بعض الأقلام (المرموقة والناجزة!!) تعتبر قصيدة النثر مؤامرة استعمارية لتدمير اللغة العربية، لم يكن من المستغرب أن يذهب أنسي الحاج في حرارة دفاعه عن القصيمي الى حد القول:

«هذا الرجل القادم من الصحراء الرافض كل شيء، الحر في وجه كل شيء، يتكلم كالشهيد الحي. ماذا يريد؟ يريد أن يفرغ الدنيا العربية من نفسها ويؤلفها على الحرية، والعقل، والكرامة. كتبه فضيحة تاريخية فضيحة أن يكون العقل العربي قد ظل حتى الآن خاليا من عبدالله القصيمي (...) فضيحة، عبدالله القصيمي، تفضح ألوف ناسخي الكلمة العربية كل يوم من المحيط الى الخليج». «إقرأوا القصيمي . لا تقرأوا الآن إلا القصيمي. يا ما حلمنا أن نكتب بهذه الشجاعة! يا ما هربنا من قول ما يقول! يا ما روضنا أنفسنا على النفاق، وتكيفنا، وحطمنا في أنفسنا الحقيقة، لكي نتقي شر جزء مما لم يحاول القصيمي أن يتقي شر قوله في كتبه» (الحاج ، ١٩٨٧: ٢٨٣).

وعن القصيمي كتب أدونيس :

«لا تستطيع أن تمسك به. فهو صراخ يقول كل شيء ولا يقول شيئا. يخاطب الجميع ولا يخاطب أحدا. إنه الوجه والقفا: ثائر ومتلائم، ملتزم وغير ملتزم، بريء وفتاك. وأنت عاجز عن وصفه. فهو بركان يتفجر. والحمم كلمات تحرق، لكن فيما تزرع العشب. تهدر وتتآكل وتتفتت، لكن فيما تهدل وتتناسل وتتكاثر. فهو تيار جامح مهيب من المد والجزر، من الانقراض والانبعاث، من الجمود والحركة. مسكون بشحنة الاحتجاج، مسكون بشحنة القبول بعجز الاحتجاج، متناقض ومنطقي وعقلاني، معتم وصاف: كأنه الرمل وقطرة المطر (...) عبدالله القصيمي، في الفكر العربي، حدث ومجيء: حدث لأن هذا البدوي الآتي من تحت سماء المدينة ومكة، صوت هائل فريد. ومجيء، لأن في هذا الصوت غضب الرؤيا والنبوّة» (أدونيس ١٩٩٣: ٢٣٦ ـ ٢٣٧).

وكانت الصدمات تتوالى مع صدور كل كتاب جديد، مغفلا كالعادة من اسم دار النشر أو مكان الصدور. ومحتويا ـ ضمن ما يشبه العادة الاستفزازية المزمنة ـ على الالغام الناسفة الكبرى منذ الاستهلال الأول في الصفحة الخارجية. على غلاف كتابه «العالم ليس عقلا» يقول : «الثوار والقادة والفنانون والمفكرون قوم من المرضى والمتعبين، يعالجون آلامهم بتطبيب الآخرين»،فيبدأ من هجاء الجمهرة التي ينتمي إليها هو نفسه، شاء ذلك الانتماء أم أباه. وعلى غلاف «كبرياء التاريخ في مأزق» يتابع خط الهجاء ذاته بعد توسيعه لكي يشمل مفهوم الكلام والكتابة: «الكاتب والمعلم العظيمان هما أقسى عقاب يتلقاه الإنسان جزاء على اختراعه الكلام والكتابة والتعاليم. أما الكاتب والمعلم الرديئان فهما أقوى ثناء على الكائنات التي لا تستطيع أن تتعلم الكلام والكتابة والتعاليم».

ولكي يعلن على الملأ امتداحه للعصيان وللعصاة صانعي الحضارات بفضيلة خروجهم على الإجماع المعمم، فإنه يصدر كتابه «الإنسان يعصي.. لهذا يصنع الحضارات» بالعبارة التالية : «إنه لولا أفراد عباقرة عصاة قليلون يجيئون كولادة الشيء من غير أبويه أو كولادة الشيء بلا أبوين أو كولادة الشيء نقيضا لأبويه. ليهبوا الحياة جميع قفزاتها الجديدة المتتابعة، ولكي يكونوا فيها العصاة الهدامين الأتقياء. لما كان الانسان فقط أردأ الكائنات حظا بل ولكان أكثر الكائنات بلادة وهوانا وتعاسة..» وأما كتابه «العرب ظاهرة صوتية»، وهو العمل الأشهر رغم أنه ليس الأبرز ، فقد تصدرته الفقرة التالية : «إنه لا أضيع أو أخسر أو أردأ حظا ومجدا من كتاب عظيم أو جيد يتكلم اللغة العربية ويكتب بها مخاطبا الإنسان العربي.. إن اللغة العربية لن تكون إلا كفنا غيرمجيد أو نظيف لكل فكر أو معنى عظيم أو حر أو صادق أو شجاع أومبدع يكتب بها، أي لو كتب بها .. وهل يحدث أن كتب بها؟...».

متواليات البصق والبصق المضاد

المترادفات في العبارة الأخيرة (أضيع ، أخسر، أردأ/عظيم،جيد/مجيد، نظيف / فكر، معنى / عظيم، حر ، صادق، شجاع، مبدع) ليست مجرد بصمة أسلوبية لكاتب يكثر من استخدام التكرار والعطف، بل هي علامة مركزية

★ كاتب ومترجم سوري يقيم في باريس.

تهوّش على طبيعة هذا الفكر الذي لا يكف عن التقلب على أكثر من نار واحدة في الآن ذاته، ولا يكاد يطيق الاستقرار لبرهة خاطفة في دلالة بعينها أو لمفردة محددة، وهو بالتالي يتشكك أبدا، ولا يشيد أي عمارة إلا لكي يسارع الى هدمها كأنما حسب ما هو مؤقت في حجر الأساس ومنذ اللبنة الأولى، وكأنما تكمن علة تشييد العمارة في حقيقة أنها قابلة للتقويض والانتقاض.

ولذا التوتر سمة عضوية حتى حين يفضي في أقصى نماذجه الى الهتاف المثالي المشبوب لأنه يحاول مقاربة الحقيقة البسيطة من موقع متعال على بشر تلك الحقيقة، والانتهامي لأنه لا يستطيع أن ينضوي سوى في خطاب فاضح للانضواء... أي انضواء في الواقع، أو تسعة أعشار مما اعتاد البشر على الانضواء فيه.

«أتمنى ... بل أطالب أن يكون فوق كل منبر عربي وعلى غلاف كل كتاب عربي وعلى الصفحة الأولى من كل صحيفة عربية وعلى كل قلم وفم عربي، هذا الهتاف أو الانشاد أو التمجيد:

أيها الكذب البليد، أيها النفاق الفضاح المفضوح، أيها الغباء الجاهل، أيها الجهل النبي، أيها الصهيل العقيم البذيء، أيها السقوط، أيها العار الفكري والنفسي والأخلاقي والفني والتعبيري... إن كل المجد والسلطة لك...» (القصيمي ١٩٧٧، ٥).

هنا أيضا لا يكون التكرار الكثيف لأحرف العطف والنداء عثرة أسلوبية أو نزعة انشائية وراء لهجة مشحونة لوضع الجميع في السلة وسرد أكبر قدر متاح من لوائح الاتهام، بل هو أقرب الى استخدام مبضع واحد لتنفيذ تشريح شامل واحد بضربة ماسة واحدة، لا عدة خطابية في سياق ما يسميه القصيمي بـ«البصق في الرأس»، استنادا – في واقع الأمر – الى حقيقة أن الإنسان «كائن لغوي»، وكينونته اللغوية هي أشمل كينوناته الإنسانية، واللغة الإنسانية «جهاز إنساني هائل وشامل للتعبير والتخطي والخلق والإبداع والرفض والرؤية الشاملة المخترقة بلا حدود أو حواجز». هي بالتالي بيت القصيد عند رجل يهاجم ويستفز ويهدم، وهو يدرجها في عداد أسلحته الاستراتيجية لتحقيق قسطه، هو من البصق في الرأس.

«إنها [كينونة الإنسان اللغوية] أشمل من كونه كائنا مفكرا أو متدينا أو أخلاقيا أو مذهبيا أو عاطفيا أو غير ذلك من مزايا الإنسان أو من خصائصه التي هي ليست مزايا وإن كان يتفرد بها دون سواه (.....) إنه باللغة رأى إلهه ونبيه وبطله وزعيمه وقديسه ودينه ومذهبه ونظامه وتاريخه ووطنه (...) أنت كائن لغوي، إذن أنت حتما مستفرغ وقاذف ملق في غيرك، وغيرك مستفرغ قاذف ملق فيك. أنت حتما مستفرغة فيك الآلهة والأنبياء والتاريخ والأديان والمذاهب، ومستفرغها على غيرك لأنك كائن لغوي». (القصيمي ١٩٧٧ ـ ٧٥ ـ ٧٧).

وماذا عن عبدالله القصيمي نفسه في هذه السيرورة من البصق والبصق المضاد؟ من الواضح أن ضمير المخاطب في النص السابق، وفي جميع كتابات القصيمي دون استثناء، هو حامل التعميم ومحموله، الجسد العريض الذي يخضع للتشريح بقدر ما يحرض عليه، والهدف البعيد للتأمل الفلسفي في المعضلات مثلما هو الهدف القريب للتدليل على قرائن تلك المعضلات. وقارىء القصيمي ملزم بالوقوف في موقع ضمير المخاطبة ذاك، ويتحسس أغوار نفسه حتى حين يتصل الأمر بنفس تبدو «أخرى» أو «مطلقة» أو «معممة» لا لشيء إلا لأن القرائن تسبح في محيط بلا ضفاف، وتشير الى ملموس نفسي وشعوري وأخلاقي وسياسي دون أن تحصره في معطيات معينة (أياكانت في الواقع) ملموس واحد بعينه يتيح للقارىء فرصة الانفلات وإقصاء ذاته عن تجربة التشريح.

والقارىء ذاته يتحمل الكثير من مشاق قراءة مفتوحة على مصراعيها، لاسيما حين يدرك أن الكم الهائل من الصفحات التي سودها المفكر الراحل كانت أشبه بحلبة تتصارع فيها شتى المذاهب والأفكار والتيارات ويأخذ بعضها بتلابيب البعض، فيعيد العبث إنتاج بضاعة سبق أن سحبتها الأخلاق من التداول، ثم تجلب السياسة عضوا جديدا الى مبضع التشريح بعد أن أعمل فيه الموقف العدمي من الوجود تمزيقا، ويحاول علم النفس إضفاءشاعرية إنسانية بريئة على ركام كلامي عجزت تنظيرات علم الجمال عن تزويده بأي معنى، وتسعى «القيمة الميتافيزيقية» الى التعويض عن غياب «القيمة الحضارية» وهكذا... اللغة في ذلك كله، تواصل ألعابها طي نص يتدفق نقدا ويقطر مرارة، ولا يلتقط أنفاسه مرة واحدة بعيدا عن مثار نقع الاستفزاز الأقصى وصدمة الهتك المباغت.

بعض هذه الاستراتيجية وفي أمثلة عديدة سائر عناصرها تتكرر على مدار كل صفحة تقريبا في أي فصل وأي كتاب وللمرء أن يضرب الأمثلة بطريقتين: استعراض فهارس الكتب (التي تتألف عادة من مقالات مستقلة، طويلة عموما وقصيرة في حالات نادرة). والاستعراض التحليلي للخط البنائي (المتعدد، المتقلب، المتغاير، والمتنوع) في المقالة الواحدة.

ماركس والمعتزلة ... سارتر والقرامطة

كتاب «أيها العقل من رآك» يتألف من ٤٧٧ صفحة من القطع الكبير، و ١١ مقالة، تسير عناوينها كما يلي : أنت لا تستطيع أن تكون ملحدا / أكبر التحديات لعبقرية الوجود/ خصاء دولي للإنسان/ من الوحشية أن تكون أخلاقيا/منطق الكون ومنطق الإنسان/ الله في أفواههم.. وفي أعضائهم الشيطان/كل وجودي.. تداو من وجودي / الغباء خبز عالمي / أيها العقل من رآك.

هذه المطحنة الحرة تتضح أكثر مع عناوين كتاب «كبرياء التاريخ في مأذق» الذي يتألف من ٥٣٠ صفحة و ١٨ مقالة: هذا الباب قتلني كل صباح مرتين/ الى كل طغاة العالم/ وأما الاشتراكية ..../ رسالة من برغوث الى إنسان / بين فساد له نسب وفساد يبحث عن النسب بضراوة / العبقرية بلا ذكاء / عصر الصراصير الزعماء / المذهبية والدعاية والثورة وحوش عالمية تفترس الإنسان / هل الشرف ضد الحياة أم الحياة ضد الشرف / هل الصرصار اشتراكي؟/ الذباب على عيون الأطفال يؤكد أخلاقية الكون/ الرضاعة العقلية من الأثداء الميتة/ نحن نفكر لنعاقب ونشتم ، لا لنعالج/ خطاب مفتوح الى المادة/ هل الحرية كسب للإنسان أم للصوص ؟/ لست حرا لأنك تحيا / البطل طفل يذل كبرياء التاريخ/ هل نعاني لأننا نحيا أم لأننا لا نسكن القمر؟

و٦٦٣ صفحة من كتاب «فرعون يكتب سفر الخروج» تدور حول الموضوعات التالية:

الإيمان بحث عن متهم بكل الذنوب/ إنهم لا يرون لأن لهم عيونا/ لا تحدق في القمر/ كيف ابتكر الإنسان عقله؟/ الفكر جهاز لا يمكن تصحيحه/ لماذا الوهم أعظم مجدا من الحقيقة؟/ وحينئذ ستظل عاقلا مهما أصبحت مجنونا / فرعون يكتب سفر الخروج/ أيهما الوحش : أنيابه أم أمعاؤه؟/ كل جواب يصبح سؤالا بلا جواب/ إذا تقادمت المذاهب والأرباب / لماذا يا أنا؟/ سب الشيطان عزاء لأحزان القديسين/ غباء الإنسان تعويض له عن قسوة الطبيعة عليه.

وكتاب «أيها العار إن المجد لك» وهو أكثر أعمال القصيمي تركيزا على المسائل السياسية وشؤون الساعة. يتألف من ٥٩٧ صفحة وتحمل مقالاته العناوين التالية : أريد أن أتعلم الصدق / أتمنى له مزيدا من الحضارة ونقصانا في صهيل العروبة/ هذا الجنون أتمناه للإنسان العربي / بهذا السلاح نسب السحاب / لا تقرأ لئلا يصغر آباؤك /الطغيان لا يقتل الموهبة ولكن يفسد أخلاقها / ماذا يبقى لهم لولا أحقادهم؟ /لئلا تصبح زعيما أو نبيا.

ومن الواضح أن موشور الموضوعات في هذه الكتب والمقالات عريض ومتباعد بسبب من طبيعة ما يتناوله وموسع الى درجة الإنفلات بفضيلة ميل القصيمي الموروث الى التكرار والمرادفة . ثمة تناول لمسائل فقهية ودينية وسياسية واقتصادية وأخلاقية وفلسفية . وثمة نزعات عدمية وعبثية ومنطقية ووجودية وإيمانية وإلحادية وإرادية . وعلى امتداد الصفحات لا يخطيء القاريء طريقه الى أفكار المعتزلة والمتصوفة والقرامطة، ثم ديكارت، نيتشة ، هيغل، ماركس، هايدغر، سارتر ... ذلك لأن فكر عبدالله القصيمي يسير على إيقاع متقطع نزق، هو ربما إيقاع «البصق والبصق المضاد» لكي نستخدم تعبيره الفريد ، دون أن يعبأ بحدود ما يمارسه من تشريح وتطهير ، ودون أن يكون التبشير بالخروج والانشقاق مسقوفا بأية خطوط صارمة تفصل موضوعيا (لأنها أساسا تتجاوز التأمل المحض لكي تهبط الى قاع الواقع الفعلي المحض) بين مادية كارل ماركس التاريخية التي تريد للفلسفة أن تتصدى لتغيير العالم بعد أن نامت طويلا على حرير تفسيره، ووجودية هايدغر الظاهراتية التي تقتفي خطى الكائن في دائرة ضيقة من اقتران الوجود بالزمن وعجز الكائن عن مغادرة الدائرة أو حتى المشاركة في أطوارها.

الطريقة الثانية لالتقاط القصيمي والإمساك ببعض المفاتيح المنتظمة في اضطرام أفكاره، هي محاولة البحث عن مخطط تحليلي ما لأي من مقالاته. وهذه ، بدورها مهمة شاقة لأن الاستطراد ،، والتكرار ، وتدوير الفكرة الواحدة على أكثر من محور، والتحلل من أي ناظم منهجي في الصياغة وتطوير المادة، تظل سمات دائمة في نصوصه . ذلك لا يمنع القاريء من الانشداد الى شبكات النص (إذ لا توجد شبكة واحدة من نوع يتضح نسيجه بعد القراءة الثانية أو الثالثة أو.. العاشرة) ، سواء بتأثير الصدمات المتتالية التي تخلفها الأفكار ذاتها، أو تحت ضغط البحث عن الخيوط الناظمة ذاتها (وهي التي لا توجد إلا نادرا).

في مقالته الطويلة «الإنسان.. هل خدع خيال الآلهة» والتي تشغل ١٣٨ صفحة من كتابه «الإنسان يعصى .. لهذا يصنع الحضارات» يتناول القصيمي منظومة الأفكار التالية:

- صفحات التاريخ تتعاقب لكي ترضى السجل التاريخي والأمجاد الشخصية للزعماء والمجانين. والتاريخ يظل بذلك« عميلا وقحا (....) وكأنه لا عبقرية له غير ذلك».

- لو هبط «كائن فلكي» ما الى الأرض، فهل سيكون قادرا على فهم أهل الأرض؟ (هنا يستطرد القصيمي في سلسلة أسئلة طويلة تبدأ بـ «هل» وتتواصل على امتداد خمس صفحات).

ـ سوف يحار ذلك الكائن في فهم نقـــــائض الأرض: الإيمان الشبيه بالكفر، الحق والباطل الصدق والكذب، الذكاء ، والغباء، الجمال والدمامة، النظافة والتلوث ... (وهنا يخرج القصيمي عـن هذا التفصيل ليستطرد مطـولا حول نسبيـة الأحكام العقلية والأخلاقية والفلسفية و....).

ـ سوف يحار أيضا في تفسير العـلاقة بين البشر والقوى الروحية الخارقة ، وكيف يبتكر الإنسان بنفسه التصورات المناسبة لأبطاله وقديسيه (وينتقل القصيمي فجأة الى ضمير المخاطب ليقول: «لقد مت، لقد مات ذكاؤك ورفضك وغضبك واحتجاجك ورؤيتك لأنك تغـذيت طـويلا طويـلا بالخراب وبالفواجع وبـالحشرات. لأنك تغذيت طويلا طـويلا بعاهات (...) وذنـوبها وبعاهـات الطبيعة وذنـوبها وبعاهـات البشر وذنوبهم وبعاهات ذاتك وذنوبها»).

ـ الكـائن الفلكي سيجـري حوارا قاسيـا مع افتراضـاتـه وتصوراته فيستغرب أن البشر «لم يفطنـوا الى أنهم لم يزالوا يهجون أنفسهم». وحين يقرأ مـا يسميه البشر «آدابا وشعرا وفنونا ومنطقا وعقائد ومذاهـب وصلوات ودعايات وتعاليم وعظـات وخطبا وبيـانات وصحـافـة وأبحاثـا ومجادلات» يدافعون فيه عن «الحق والصدق والـذكاء والعدالة والكرامة الإنسانية ». فـإنه سيجد العبث الشـامل في كل ما ينتـج من إبداع (وعلى امتداد ١٥ صفحـة يقدم القصيمي هجاء مـريرا شبه تعميمي للشـاعر والروائي والقصاص الـذي يسعى الى «قـول كلمة واحـدة لا تحتاج الى أن تقـال» ولكـي يثبت أنـه «سخيف وبليـد وأناني ، وأنه مسافـر سفرا طويلا ومـرهقا دون أيـة حاجـة الى سفر، دون أيـة حـاجة الى أقصر سفـر». وهذه محاججة تستغرق سبع صفحات.

ـ والقصيمي يتناسى الكائن الفلكـي لبعض الوقت، ويتفرغ تماما لتقريـع ضمير المخـاطب في عـلاقتـه القـاصرة بالاسـم والتسميات (المقتصرة على البشر دون سواهم!) . لكنـه يرتد من جديـد الى الكائن والإنسان فيرثـي لحال النوع الثـاني ويحسد النوع الأول على نعمة العيش بعيـدا عن المعنى، ولكنه يجبره على قـراءة صحـافـة البشر والاستماع الى وسـائل إعـلامهـم بعـد تحذيـره من أن هـذه «ليست سـوى أجهزة تـوصيل وإطـلاق وتفجير ، لتفجـر وتطلـق في آذان وأعصـاب وعقـول ضمائر وأخـلاق وتديـن البشر، كـل الوقـت، بكـل اللغات والأصـوات والتوترات كل ما في الـزعماء والقادة والطغاة والمعلمين، وكل ما في المفسرين لهم والمبشرين بهم، والمصلين لجبروتهم ورهبوتهم ورغبوتهم». (القصيمي ١٩٧٢ ـ أ : ١٦٩ ـ ٢٠٨).

شريد في الفلسفات والجغرافيا

المقالـة بالطبع لا تنتهي هنـا والعرض أعلاه هـو محتوى زهـاء ٤٠ صفحـة منهـا فقـط لكنهـا تسير على المنـوال ذاته،ومثلها في ذلـك مثل معظم نصوص القصيمـي باستثناء عـدد محدود للغـايـة مـن المقـالات القصيرة ذات الموضـوع الواحد المتجانس . والرجل كـان، على الدوام في الواقع ملتزما بتقديم العوالم التي تسكنه، وبالتصـادم العقلي والعاطفي مع الظواهـر، وبمواجهة الألم مـن أجل مقـاومته كما صرح ذات يوم في الحوار الذي أجراه معه أدونيس:

أريد طرد الألم، كل الألم . وليس كل ما كتبته إلا احتجاجا على الألم والقبح . ولكـن حوافـزي ليست غيريـة . إنها ذاتية فأنا أحـارب الأشياء لأني أنكرها ، لا لأن الآخـرين ينكرونها فأنـا أقاومها مـن داخلي لا من داخـل الآخرين (...) مقـاومة الألم ناتجة عن مواجهتي لـلألم، وأنا والألم،، أو أنا والحقيقة الصـانعـة للألم، كـلانـا عبـث، فعبث يقـاوم عبثـا (..) إنها [الحيـاة] ورطة يـرفضهـا منطقـي بلا حـدود، لأنها تلـوث وعجـز وضعف وألم ولكنني لا أستطيـع أن أتخلص منهـا بقدر ما تعجز الحشرة التي أذمهـا بكل لغاتي وبكل أشعاري عن أن ترفض وجودها غير النظيف وغير العظيم». (أدونيس ١٩٩٣: ٢٣٦ ـ ٢٤٤).

ولعل مقالته «دفاع عـن إيماني» الواردة في كتابه «العالم ليس عقلا» هي أبرز الأمثلة على الصنف النادر من النصوص التي يبـدو فيها القصيمـي أكثر ميـلا الى التنظيم والتطـوير المتصاعـد للأفكـار . وهي مـن جانـب آخر ، تتسـم بأهميـة خاصـة لأنها الوثيقة الأكثر وضوحا حول موقفه من الإيمان. وهذا ما يعلنه منذ السطور الأولى حين يقول:

«إيماني بـالله والأنبياء والأديـان ليس مـوضوع خـلاف بيني وبين نفسي أو بيني وبين تفكيري . ولا ينبغـي أن يكون مـوضـوع خـلاف بينـي وبين قـرائي.. ولو أردت مـن نفسي وعقلي أن يشكّـا لما استطـاعـا، ولـو أرادا منـي أن أشـك لما استطعت . ولو أني نفيت إيماني لما صدقت أقوالي. فشعوري أقـوى من كـل أفعـالي ! (...) إن الحقائق الكبرى لا تسقطهـا الألفاظ ، كـذلك الإيمان بالله والأنبيـاء والأديان مـن الحقائق القوية التي لا يمكن أن تضعفهـا أو تشكك فيها الكلمات التي قد تجيء غامضـة أو عاجزة أو حادة لأن فـورة من الحماس قد أطلقتها. إن إيماني يسـاوي : أنا موجود، إذن أنـا مؤمن . أنا أفكر ، إذن أنا مؤمن. أنا إنسان إذن أنا مؤمن». (القصيمي ، ١٩٦٣ ـ ب: ٥).

وهـذه الـديكارتيـة المعـدلـة هـي واحدة مـن الـرؤوس الفلسفية المتعددة التـي تصنع هندسـة ما للمنظومـة الفكرية العريضة وراء مـؤلفات عبدالله القصيمي ومسيرتـه الحافلة منـذ التتلمـذ على أيـد فقهيـة في الأزهـر ، مـرورا بـالأطـوار الوسيطة حين ضـاقت به أرض العرب على ما وسعت فطردته

الصحراء الى القاهرة لتسلمه هذه الى بيروت فترده «عاصمة الديمقراطية العربية» على أعقابه الى القاهرة من جديد، وانتهاء برحيله التراجيدي الصامت في زمن استبق هجاءه منذ الخمسينات وتنبأ بحلكة ليله وبذاءة وقائعه .

وإذا كانت هذه طبعة خاصة من الديكارتية، فليس لأنها تخفي ضعف الكائن أمام سطوة شرطه الوجودي وبحثه المحموم عن تمثيل نفسه في الصورة القصوى للكمال، وضمن أعقد معادلات التكامل والتنازع مع قوى الطبيعة المحيطة به. والقصيمي كان نموذجا تراجيديا فذا للإنسان الباحث عن المعنى حتى في ذروة هجائه لكل وأي معنى، وحتى حين كانت دوائر الوجود تقوده من عبث الى عبث، ومن استلاب الى استلاب ، وإنصاف الرجل يقتضي أن يشقى قارئه طويلا، وأن يتحلى ببعض كثير من قلق وأسئلة وتوثب روح القصيمي ، قبل أن تكون مثوبة القارىء أن يكسب هذا المزيج الانساني المدهش من امتزاج الرؤى والفلسفات، وهذا التجوال الاستثنائي في مجاهل العقل والروح والجسد والمخيلة، وهذه الجرعة من التمرد: النزق بقدر انطوائه على السكينة والشجاع بقدر عجزه أمام ما هو خارق عصي على الثورة الإنسانية.

ويبقى أن بين أهم السمات المعيارية في هذه الصيغة القصيمية أنها لا تكتفي بنفسها البتة ولا تتنامى في أي حدود رسمتها لنفسها ، لأنها — في آن تركيبي واحد — اعتزالية تصوفية قرمطية كانطية ماركسية، ديكارتية هيغلية نتشوية سارترية . وهنا ، معيار جوهري لا يفسر عزوفها عن صياغة منظومة ختامية فحسب، بل عجزها الموروث عن القيام بذلك، وهنا مقتلها كمنظومة فكرية غائبة، وبالتالي غير مؤهلة للانقلاب الى قوة مادية حينما تتبناها الجماعات ذات المصلحة في تحويل الفكر الى حاضنة لتفريخ الايديولوجيات في الحظائر الحزبية للفلسفات والطبقات والسلطات.

ولكن .. ههنا أيضا فضيلتها الانشقاقية الرفيعة، اللائقة بالميل الإنساني النبيل الى تجاوز الراكد وتطوير الحركة والتطلع العنيد الى ما هو كامن خلف الحلم وفي الباطن المحرّم من تخوم التفكير . لكأن عبدالله القصيمي سطر أقداره بيديه، في كتاباته ، ومواقفه التي قادته من منفى الى منفى ، وليس بغير أسباب وجيهة وهو الذي اعتبر أن «الحضارة كلها ليست إلا نتاج الصراع بين الجماهير والمفكرين المصلحين، وعلى الأصح ليست إلا صراعا بين قادة الجماهير المخادعين وبين المفكرين الذين لا يحسنون فن خداع الجماهير» (القصيمي ١٩٦٣ : ٤٥٤) والحق أن الرجل لم يتقن قط — ولم يحاول أصلا أن يتعلم — فن خداع الجماهير ، وكان على العكس بارعا للغاية في جرحها ، وخدش ثوابتها ، وهجاء ركودها إزاء ضرورة اجتراح التجاوز ، ومراوحتها العقلية والوجدانية في مكان لم يكن في نظره مخصصا مرة واحدة لجسد الكائن الإنساني المتمرد. ولا لكينونته العبقرية.

وفي رسالة الى الصحفي السوري زهير مارديني مؤرخة في أواخر عام ١٩٧٢، أعلن عبدالله القصيمي أنه قرر إحراق كتبه الثلاثة الأخيرة بسبب «هزيمة أقسى وأكبر من جميع التفاسير والتحديات والتساؤلات». وبعد عام، في رسالة أخرى، كتب يصف مراحل حياته الثلاث: «السلفية» التي انتهت بطرده من الأزهر ، و«الثورية» التي بدأت مع محاكمة كتابه «هذي هي الأغلال» وتواصلت مع طرده من مصر ، و«الراديكالية العدمية» التي احتضنتها مناخات بيروت الستينات وانتهت بطرده من لبنان وعودته مجددا الى مصر.

وهذا الشريد في اللغات والفلسفات والجغرافيا يتشبث في أوج عذاباته ، بسخرية رواقية مريرة فيكتب : «آخر رسالة منك وصلت اليّ بأسلوب ما قبل ابتكار جميع المواصلات البدوية والحضارية. لقد قطعت الطريق منك إليّ في خمسين يوما، في عصر الصعود الى القمر في ساعات وصلت الي، أي رسالتك الأخيرة مهتوكة العرض ، ممزقة الثياب، متسخة الجلد، مشوهة الوجه والقفا ، مهانة الطلعة والملامح والضمير» (القصيمي ، ١٩٨٨ : ٤١) كما أنه لا يتنازل عن استرتيجيته العتيقة في التقلب على أكثر من نار واحدة في الآن ذاته. ورفض الاستقرار لبرهة وجيزة على دلالة بعينها لفردة محددة.

ومن آثار كل هذه الفضيحة التاريخية، على حد تعبير أنسي الحاج، كيف له أن يأمل بأزمنة لا تكيل له الصاع صاعين : هتكا وتمزيقا وتوسيخا وتشويها وإهانة؟

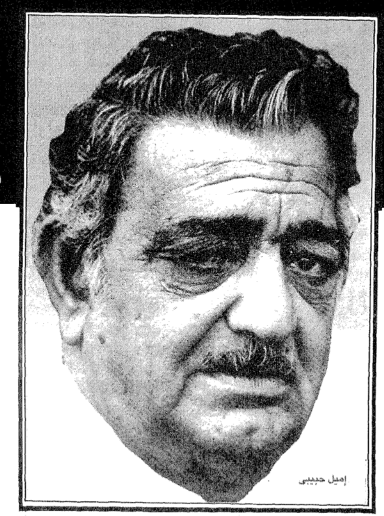
المراجع :

١ – أدونيس (١٩٩٣) : «النظام والكلام»، دار الآداب – بيروت.
٢ – الحاج ، أنسي (١٩٨٧) «كلمات كلمات كلمات» ـــــ الجزء الأول ، دار النهار – بيروت.
٣ – القصيمي عبدالله : (١٩٦٣ ــ أ) «أيها العقل من رآك» – مكان الطبع غير مذكور.
٤ – .... : (١٩٦٢ – ب) «العالم ليس عقلا» – غير مذكور.
٥– .... : (١٩٦٦) «كبرياء التاريخ في مأزق» – دار الكاتب العربي ، بيروت.
٦ – .... : (١٩٧٢ – أ) «الإنسان يعصي.. لهذا يصنع الحضارات» – غير مذكور.
٧ – .... : (١٩٧٢ – ب) «أيها العار إن المجد لك» – غير مذكور.
٨ – .... : (١٩٧٢ — ج) «فرعون يكتب سفر الخروج» — غير مذكور.
٩ – .... : (١٩٧٧) «العرب ظاهرة صوتية» — مطابع شركة مونمارتر – باريس.
١٠ – .... : (١٩٨٨) «رسائل عبدالله القصيمي» — مجلة «الناقد» العدد السادس، كانون اول (ديسمبر).

* * *

إميل حبيبي .. سيل الحكايات

فخري صالح *


إميل حبيبي

يمثل عمل أميل حبيبي[1] تيارا أساسيا في الرواية العربية المعاصرة، يتخذ من تهجين الشكل الروائي الأوروبي بعناصر سردية، وغير سردية، مجتلبة من التراث العربي والحكايات الشعبية وأشكال السرد الشفوي، وسيلته للخروج من قبضة الشكل السردي الخطي الذي استطاع نجيب محفوظ في ثلاثيته، وعدد آخر من رواياته التي تنتمي الى الخمسينات أن يعتصره ويقيم منه عمارته الروائية. لكن إميل حبيبي، على قلة ما أنتج من أعمال روائية، استطاع منذ كتب عمله شبه الروائي الأول «سداسية الأيام الستة» أن يقيم بناء عمله الروائي على مواد متنوعة متغايرة وان يشكل مادته السردية في دوائر متقاطعة: حكاية تجر الى حكاية بحيث ينسى القاريء الحكاية الأولى إذ ينجرف مع سيل الحكايات التي تذكر بأسلوب الف ليلة وليلة في الافضاء بقارئها الى سلسلة الحكايات التي تؤدي الواحدة منها الى الأخرى. والمتابع لأعمال إميل حبيبي على مدار الأعوام العشرين الماضية سيجد أن الكاتب الفلسطيني الكبير لم يتخل في أي عمل من أعماله عن أسلوبه الذي بلغ ذروته في «المتشائل» والذي استطاع من خلاله شق طريق جديدة للرواية العربية. وقد تمثل هذا الاسلوب في إدخال مواد غريبة على السرد الروائي التقليدي وجعلها عناصر أساسية في تشكيل نصه الروائي اضافة الى تخليه بصورة نهائية عن عنصر الحكاية التي تتنامى عبر السرد لتبلغ نهاية مرسومة محددة. بل إنه على النقيض من ذلك عمل، على مدار تجربته الروائية، على التخلي عن الحكاية وعناصر الحبكة التقليدية متيحا فضاء السرد لأكبر قدر من التعليقات الجانبية والحكايات الصغيرة والتفصيلات الثانوية والتأملات والنجوى الداخلية بحيث أصبحت رواياته قريبة من التيار الروائي الذي يدعي الآن في أدب

★ كاتب وناقد من الاردن

ما بعد ـ الحداثة بالميتا ـ رواية ، أو الرواية التي تتأمل ذاتها، لكن عمل إميل حبيبي يقيم في الوقت نفسه وشائج وصلات قربى مع النثر العربي القديم وكتب السير والتاريخ والف ليلة وليلة والمقامات، بحيث تكثر في نصوصه الأشعار المقتبسة والحكايات والمواد التاريخية والطرائف والأمثال في نوع من المحاكاة الساخرة التي تكشف عن المعنى الضمني الثاوي في الحكاية الأصلية التي يفتتح بها نصه الروائي. انه يعمل من خلال توسيع دائرة الحكاية وايراد تعليقاته عليها واغراقها بفيض من الحكايات الموازية والاقتباسات الشعرية والنثرية، على توجيه القارىء الى أصل الحكاية ، الى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة ١٩٤٨. ويوفر شكل نصه الروائي المبعثر المشتت، الذي يفتقد مركزا وبؤرة محددين ، متسعا لسرد حكايات كثيرة معظمها مأخوذة من التجربة الحياتية للكاتب كما نتبين في عمله الروائي الأخير «سرايا بنت الغول» ، وتعيد هذه الحكايات التي يتناسل بعضها من بعض، تأويل الحكاية الفلسطينية مرة بعد بعد مرة في نوع من السرد العنقودي الذي يتراكب بعضه فوق بعض طبقات في «سداسية بداية الأيام الستة» (٢) يحكي الراوي ست حكايات تدور جميعها حول عودة الفلسطيني الى بعض من أهله من خلال واقعة الهزيمة عام ١٩٦٧. انها عودة معكوسة تبدو فيها الهزيمة مفارقة ساخرة وتعليقا مواربا على التراجيكوميديا الفلسطينية . وتمثل حكاية الطفل مسعود، الذي كان والده من العرب الباقين وأعمامه من العرب المشردين، الحكاية ـ المفتاح التي تكشف عن عمق هذه المفارقة الساخرة. ان الطفل الذي يظن، هو وابناء حارته، انه مقطوع من شجرة لا أعمام ولا أخوال يكتشف بعد الهزيمة أن له أعماما وأبناء أعمام، فيتيه على أقرانه بعمه وأبناء عمه الذين اكتشف وجودهم بعد أن احتلت اسرائيل الضفة الغربية . لقد أضفى هذا الاكتشاف على حياته معنى جديدا ولكنه وضعه في الوقت نفسه في مأزق لن يجد له حلا؛ إذ أنه يؤمن بتأثير الأفكار السياسية التي تحملها أخته، بضرورة انسحاب اسرائيل من الأراضي العربية التي احتلتها ولكن ذلك سيعيده الى حالته الأولى : مقطوعا من شجرة لا عم ولا ابن عم.

ينسج إميل حبيبي على بؤرة هذه الحكاية، التي تبدأ بأغنية فيروزية (لماذا نحن يا أبتي/ لماذا نحن أغراب / أليس لنا بهذا الكون / أصحاب وأحباب) ، خمس حكايات أخرى عن العودة المقلوبة لشطري الشعب الذي وحده الاحتلال : حكاية العائد الى ذكرى حبه الأول ولكنه في غمرة جيشان عواطفه ينسى أنه المحب العاشق المقصود بالحكاية ؛ وحكاية «أم الروبابيكا» التي عاشت على ذكريات الراحلين من أهل فلسطين تشتري أثاثهم لكي تتوحد مع ذكرياتهم؛ وحكاية البنت من الناصرة التي أحبت فتى مقدسيا وانتظرته حتى يخرج من السجن؛ وحكاية «جبينة» التي عادت الى أمها العجوز شبه المقعدة؛ وحكاية الصبية المقدسية التي تشاطرت السجن مع صبية حيفاوية.

في هذه الحكايات الست يضيء مشهد اللقاء لقاء شطري الشعب الذي مزقته النكبة وشردته في أقاصي الأرض، المعنى الضمني الذي يقيم في قلب هذه الحكايات ويكشف عن المفارقة الساخرة والفرحة الأسيانة للقاء شطري الشعب الممزق تحت حراب المحتل. ويبدو لي أن مشهد اللقاء هو الذي يوحد هذه القصص الست ويقربها كثيرا من النوع الروائي. انها تنويع على المعنى الضمني نفسه، ست حركات تنقل لنا أزمة الوجود الفلسطيني بعد هزيمة «حزيران» من خلال استعراض مشهد اللقاء المؤثر في سياق يكاد يعصف بالقلب والمشاعر وفي هذا السياق تتوحد الحكايات الست، التي تؤلف «سداسية الأيام الستة»، في قالب شبه روائي يكون فيه الراوي هو الخيط الناظم للفضاء الذي يظلل الحكايات والشخوص التي تسكنها.

لكن اذا كانت «السداسية» عملا يراوح بين «المجموعة القصصية» و «النص الروائي» فإن النص التالي لحبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (٣) يدشن عمارة جديدة في الرواية العربية المعاصرة ويفتح أفقا لتجديد حياة هذه الرواية ويوسع لها مسالك جديدة لم تسلكها من قبل . إن «المتشائل» هي من بين الأعمال الروائية العربية التي استطاعت أن تفلت من أسر الشكل الروائي التقليدي الذي يعيد محاكاة العالم الواقعي بشخوصه ومجريات أحداثه من خلال حبكة نعرف مقدما بدايتها ونهايتها. وقد عمل حبيبي في نصه الروائي الشهير على التخلص من أسلوب المحاكاة ملتجئا الى أسلوب تمثيل العالم من خلال شخصيات غير مكتملة، بل إنها تبدو تخطيطات لشخصيات تعبر من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسي الذي تروي عنه. إن «سعيد أبا النحس المتشائل» يمثل في الرواية الشخصية التي تتصفى عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطر داخل الوطن وشطر خارجه، والمتشائل الذي يمزج في نظرته الى الحياة بين التشاؤم والتفاؤل ويغلب نظرة التفاؤل غير المبني على أسس واقعية على التشاؤم، شخصية مركبة كاشفة يميط المؤلف من خلالها اللثام عن تجربة شعب.أنه يعمل على تكوين شبكة سردية معقدة تدور حول شخصية سعيد أبي النحس التي يبدو ظاهرها غير باطنها، ولكن المفارقات اللفظية والموقفية تكشف عن طبيعة ولائها، وتكشف في الوقت نفسه عن كوميديا سوداء يعيشها شعب مشرد على أرضه وقد استعار حبيبي لبناء هذا العمل الروائي المركب، أساليب فن المقامة وفن الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال وقام بصهرها في البنية السردية للعمل . ونحن نلحظ بسبب هذه الوفرة من الأساليب وأشكال الحكي ، كيف تتناسل الحكايات وتتوالد وتتفرع في نص إميل حبيبي، وكيف أن العناوين الفرعية التي وضعها المؤلف للفصول الروائية القصيرة التي يفضي الواحد منها الى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النص الدلالية وتعميق هذه الأبعاد

واضفـاء بنية مقطعيـة على «المتشائل» . ومـن الـواضـح أن البنيـة المقطعية ، التـي تذكر بشكـل القصيدة، تعطي لـ«المتشائل» شكلا فـريدا تستقـل فيه المقـاطع عـن بعضهـا البعض في الـوقت الـذي تتسلسـل فيه الحكـايات وتترابـط من خـلال شخصية المتشـائل العجائبية غـريبة الأطوار. لقد تولـد هذا الشكل من أشكـال الكتابة الروائية مـن لعبة التهجين التي ذهب بها إميل حبيبي شـوطا بعيدا بحيـث أصبح العمـل الـروائي معرضـا لـلأسـاليب والأشكـال، وتكسرت البنية الخطية وصـار على القاريء أن يولد المعنـى بإعادة ترتيب المشهد الـروائي واستنباط الدلالة من جملة المفـارقات التي يحتشد بها فضاء العمل . وفي الحقيقة أن الغنـى الدلالي الذي يتمتع به عمـل مثل «المتشـائل» ناشـيء أيضا عـن العلاقـة الملتبسة بين الراوي الذي ائتمنه سعيد أبـو النحس على سره وسعيد أبي النحس المتشائل . ثمـة راويان اثنـان في هذه الـرواية هما سعيـد والراوي الذي نحـس في النص انـه شديـد القرب مـن الكاتـب.وفي العلاقـة الملتبسـة التي تقـوم بينهما تتولـد المفارقـة والمحاكـاة الساخـرة والتورية وجميع الصور البلاغية التي تكشف عن الحقيقة الروائية لشخصية المتشائل ، المنقسمة على ذاتها ظاهـرا، والساخطة الناقدة الساخرة الكاشفة عن الواقـع المأساوي الذي لا يميط اللثام عنه إلا هذا الشكـل من أشكال الكـوميديا السوداء التـي تتخذهـا الـرواية أسلوبا تعبيريا لها.

إن إميـل حبيبي في «المتشـائل» يبتعد مـا أمكنه ذلـك عن بنـاء شخصية دائرية، كتلـك التي شرح خصائصها الـروائي الانجليزي الشهير أي . ام. فورستر في كتابـه «أبعاد الرواية» وهـو أمر يجعل شخصية «سعيد أبي النحس» شخصية اشكالية معقدة ذات مظهر يخالف مخبرها وعالم داخلي يكشف عن كابوسية عيش الفلسطيني على أرضه بعد قيام دولة اسرائيل. ان شخصية «المتشائل» وأفعالها ، وما يرد على لسـانها من اقتباسات وتلاعب بـالألفاظ وتحويرات للمواقـف والاخبار وتأويـلات فقه - لغويـة، تمثل وصفا مـواربا لاحساس الفلسطيني بغربته داخل وطنه، ولعل محاولة التعبير عن العالم شـديد الغرابـة الذي وجد الفلسطينـي نفسه فيه بعـد قيام اسرائيل قـد قادت إميـل حبيبي الى اصطناع عـالم عجائبـي يشبه بصورة من الصور عالم فولتير في «كانديد» وعالم الكاتب التشيكي الشهير ياروسـلاف هاشيـك في «الجندي شفـاييك» ، لكـن الأكثر أهمية في هذه التجربة هـو أن حبيبي قد اهتدى الى المزج بين الشكل الـروائي الأوروبي وأساليـب سرديـة متعـددة ، تستعين بروايـة الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف والالفاظ واللعب بالكلمات ، للخروج بشكل هـجين يغني تجربة الشكل في الرواية العربية. وبما أن الروايـة شكل هجين بطبيعته ، كما يـرى ميخائيل بـاختين، فإن حبيبي يهتدي الى الخصيصة النوعيـة المميزة للنوع الروائي ويقوم بالاستفـادة من معرفتـه الواسعـة بالتراث العربي، بتطعيـم شكل الروايـة العربية في بداية السبعينات بما ينتهك هذا الشكـل ويعيد ترتيب عناصره ، وقد تنبه النقد العربي خلال هذه الفترة الى الأهمية الطليعية لهذه الـرواية المدهشة فعـدها تدشينـا لافق جديـد تتجه نحوه الرواية العربية.

في العمل التالي «لكع بن لكع» (٤) نصادف الحكاية نفسها لكن في إطار جديد، حكاية الفلسطينـي بشقيه المقيم والمشرد عن أرضه. لكننا في هـذا النص نعثر على معالجة شبـه مسرحية للحكايـة التي يسميها المؤلف «حكاية مسرحية» يتم فيها الجلوس «ثلاث جلسات أمام صندوق العجـب» . وليس في النص بالطبع أي حكايـة بالمعنى التقليدي للكلمة سوى ما ترويه «بـدور» وهي شخصية مركزية في هذا النص، عن ضياع ابنها «بدر» ، ولذلـك فإن نعت هذا النص بأنه «حكـاية مسرحيـة» ليـس الا من قبيـل إعطـاء انطباع بـالمزج بين النوعين الروائي والمسرحي، وبمسرحة التجـربة واعادة النظر فيها مـن خـلال الحوار والنقـاش والتعليقات الجانبيـة التـي تـدلي بها الشخصيـات في «لكع بـن لكع» . وكما في «المتشـائل» يقيم حبيبـي عمله على الاقتبـاس ورواية الأشعـار ووضع العنـاوين الكـاشفة لشفرات النص واللعب بالكلمات وتوليد الصور البلاغية من تورية وجناس وطباق ومفـارقات لفظية وموقفية ومحاكـاة ساخرة. ان عنوان النص نفسه مأخوذ من حديث شريف يقول فيه الرسولﷺ «لا تقوم الساعـة حتى يلي أمور الناس لكع بن لكـع» في إشارة دالة الى الواقع الذي تدير «الحكاية المسرحية» حديثها عنه وحوله. ولكن النص، رغم الاتكـاء الواضح على الحديث الشريـف، لا يستطيع أن يقنع قـارئه بالعلاقـة العضوية بين معنـاه الضمني وعنوانـه. ثمة إشارات الى الواقع العربي ومسرحة للعلاقة بين الحكام والمحكومين لكن البؤرة الفعليـة للنص تقوم على اعادة التمثيـل الجزئية لمذبحة كفر قاسم، وهو مشهد يشع بـالدلالات وينقذ هذا النص من تفككه ودورانه حول نفسه وعدم وجود فكـرة محورية تلحم أجزاءه. ثم نقاش حـر يدور بين المهـرج والشخصيات الأخـرى واسترسال في وصف ردود أفعـال الشخصيات بـأسلوب قـريب مـن التعليقات المسرحية، وتعليقات من الشخصيات تقطع السياق وتشتت الانتباه لكـن النـص لا يشع دلاليـا ولا يستطيـع أن يـوصل رسـالتـه الى القاريء كما فعـل حبيبي في عمله الـروائي المميز «المتشـائل» رغم بنيتـه النصيـة المشتتـة التـي لا تشتمل على مـركـز تتجمـع فيـه الاشعـاعـات الدلالية، والفـارق بين «المتشائل» و «لكع بـن لكع» ان النص الأول ينجح من خلال مغامرة الشكل التي يجترحها، بتكثيف الدلالة وخلـق بؤرة للنص تفيض بـالدلالة وتغني الثيمـة المحورية التي يـدور حولها النـص الروائي. أمـا «لكع بـن لكع» فتغـرق في التعليقات الهامشية والمراثي الغامضـة التي تتكرر على مدار النص دون أن يشعر القاريء بأن ثمة تعميقا لدلالات النص قد تحقق.

«أخطية » (٥) هي نموذج الرواية التـي تبدأ من حدث صغير ثم تتشعب في جميع الاتجاهـات. انها رواية داخل رواية داخـل رواية. واذا كنا نصادف الكثير مـن الروايات، حتى تلـك التي تعتمد السرد الخطي وتشتمل على العناصر السردية التقليدية والتي تتشعب فيها الروايات في اتجاهـات عديدة، فإن رواية «أخطيـة »، وروايات إميل

حبيبي جميعهـا ، تتميز بتوليدهـا سلسلة من الحكـايات الصغيرة التـي يصعب علينـا السيطرة على تشعبهـا الـدلالي وانفتاحهـا على بعضهـا بعضـا وتـراكبهـا طبقـات فـوق طبقـات وكما رأينـا في «المتشائل» فـان الراوي يسلمنا مـن حكايـة الى حكاية في نـوع من توسيـع الشبكة السردية وتـوضيح قسمات الشخـوص أو المعاني بتكثير الحكايات وتوليد الكلام وتشقيقه بعضه من بعض.

تقوم «أخطية» على حـدث صغير يتمثل في أزمة مروريـة بسبب سهـو السائقين الـواقفين قـريبا مـن الاشـارة الضـوئية في أحـد الشوارع الى مدينة حيفا في الثمانينات، والرواية هي محاولة لمعرفة سبب حـدوث هذه الأزمة المرورية التـي تسميها بـ «الجلطة» لكن الراوي يسترسل في حكايـاته وتأملاته وخيالاتـه ليصل بالقارىء أخيرا الى «أخطيـة الكسيحة الخرسـاء» التـي سقطت على صخـرة بحرية وعاد الراوي ليبحث عنها بعـد مرور حوالي أربعين عاما بعد أن غابـت وغيبها الزمـان . ومن الواضـح أن الكاتب يغـزل خيوط عمله الـروائي ليدفـع قارئه الى وجهة دلاليـة محددة يتعانـق فيها «أخطية ـــ الفتاة المحلـوم بها ـ الانسـانة التـي من لحم ودم» مـع «أخطية ـ الرمز» أي فلسطين الضـائعـة قبل أربعين عاما. ان حبيبي يعيد في رواياتـه على الدوام تمثيل الثيمة المركزيـة في أعماله، وذلك عبر تقليب ذلـك الجزء من التجربة الفلسطينيـة الداخلية ـــ تجربة الفلسطينيين الباقين على أرضـهم والذين رفضـوا ان «يتفرقوا أيدي سبأ»، بحسـب المتشائل ، ومن خلال إعـادة النظر مرة بعـد مرة في عقابيـل الخروج الفلسطيني ومـا جره على الخارجين والبـاقين من ويلات وتقطع أواصر وحنين جارف. فلقد بقيت أخطية، التي تمثل عـذاب الضمير وعقدة الـذنـب «وذهـب الذيـن أحبهـم» (ص ٩٣) كمايقول الراوي.

تبدو رواية «أخطية» أقل تعقيدا وتشابكا دلاليا من «المتشائل» ، ولكنها تنبني مـع ذلك من سلسلة من الاستشهـادات والاقتباسات والحكايات المتراكبـة مثلها مثل سابقاتها مـن أعمال حبيبي ، وهي تتألـف من ثلاثة دفـاتر: الدفتر الأول بعنوان «شخـوص» والثاني بعنوان «أخطية» والثالث بعنـوان «وادي عبقر»، وكل دفتر من هذه الدفاتر يتـألف من فصول قصيرة تشتمل على حكايـات تتوالد من بعضها البعض لتنتهي في الصفحـات الأخيرة من النص الى انقشاع الوهم الذي تولد عما يسميـه الراوي «نسيان الرحمة» الذي أنساه «أخطية» ومن تكون وجعله يظن ساعة حدوث «الجلطة» انها يمكن أن تعود بعـدا أربعين عاما شـابة صغيرة تجري حافيـة في الشارع ممزقـة الثياب وهـي تحمل بين يـديها ابنتها الصغيرة التـي ولدت «سفاحـا» . وليست الحكايات التـي يوردها الراوي عـن «عباس ـ عبدالكريم الذي عاد من أمريكـا باحثا عن سره ـ حبه الدفين في قلبه وفي أعلى السور » وعـن «عبدالكريـم الرجـل غريب الأطـوار الذي يظهـر في شارع معين ثـابـت من شـوارع حيفـا في ساعـة محددة مضبوطة لا تتقـدم ولا تتأخر كل يوم» ثم يعـود الى بيته ليقفل على نفسه الباب منقطعا عن البشر أجمعين وكـأن الزمان لم يتحرك ولم تحدث نكبة ولا نكسـة، ليست هذه الحكايـات سوى تعميق لـدلالة النكبة وأثرها على من بقي ومن هاجر.

ان شخصيات إميل حبيبي في رواياتـه جميعا، هي أمثولات تمتلك معاني سطحية وعميقة وتشير الى نفسهـا في الوقت الذي تؤثر فيه الى خارج ذاتها صانعة بذلك شبكة رمزية ـ دلالية هي المقصـودة من ايـراد الامثلة والحكـايـات الرمـزية والاشعـار المقتبسة والحكـم والتأويـلات فقه ـــ اللغويـة لأسماء الأماكـن وأسماء الأشخـاص والفـواكه والخضراوات والمأكولات التـي يكثر ذكـرها في عمـل حبيبي الـروائي. ولقد أشرت مـن قبل الى هامشيـة الحكايـة الأولى التي يفتتح بها إميـل حبيبي روايـاته وكون هذه الحكـاية مجرد ذريعة لقص حكايـات أخرى وايراد نتـف مـن الحكـايـات والأشعار والأمثـال والنكـات اللغـويـة المقتبسة. ان روايـات حبيبي تصبح مـن ثم معرضـا للمعارف العلمية واللغوية وفقـه ـ اللغوية وعلم اللغات المقـارن مما يقيم بين هذا العمـل والنثر العربي القـديم، نثر الجاحـظ وأبي الفرج الأصفهـاني وابـــن الأثير وابـن المقفـع، الكثير مـــن المشـابهة والوشـائج. ومن هذه المعارف المتراكبة المتواشجة يصنع الكاتب عمله الروائي «أخطية» الذي يتـابع تجربته في «المتشائل» ويقدم تنـويعا على الشكـل الـروائي الـذي ابتدعـه مـن تهجين السرد الروائي الأوروبي بـأشكال السرد القـديم التراثيـة. وما يفـرق «أخطية» عن «المتشائل» هو الايغال في الاسترسال والدخول من حكاية الى حكـاية بحيث تغدو الـرواية بحثا تاريخيـا في أصول الكلمات والألفاظ وتعدد دلالاتها بمرور الأيام والحقب.

أما في عمله الأخير «سرايا بنت الغول» (٦) فان حبيبي يستخدم أساليـب سردية مستعـارة من «ألـف ليلة وليلـة» (الحكايـة داخل الحكـاية) والأشعـار المقتبسـة ومزج المادة التـاريخيـة الواقعيـة بأحداث الرواية واستخدام الهوامـش التي تضيء الخلفيات المكانية والزمانيـة للحكايات واللعب اللغوي والرسـوم، وظهور شخصية المؤلف بأفعاله وتاريخه الواقعي في ثنايا السرد.

يضـع الكاتب لهذا العمـل عنوانا جانبيا هو «خـرافية» وهي الحكاية الشعبية الشفويـة التي ترويها العجائز الفلسطينيات في العـادة وتكثـر فيهـا الاستطرادات وتـؤدي فيهـا الحكـايـة الى حكايات غيرها (٧). ويكشف هذا الوصف الاصطلاحي النوعي عن الطبيعـة الفعلية لانجاز إميـل حبيبي الـروائي إذ أن أعماله الروائية جميعا ذات بنية استطرادية تتعالق فيها مواد الحكايات والتعليقات والاقتبـاسات وتتوالد مـن بعضها بعضا كما تـولد اللفظة مـن اختها في القصيـدة الشعريـة، وليست «سرايـا بنت الغول» سوى التطوير الأخير لهذا الشكل الروائي المهجن الذي ابتدعـه إميل حبيبـي منذ نشر «المتشـائل» في بدايـة السبعينات. وهي تتكون من فصول أربعة تنقسـم الى فصول أصغر مرقمة حيـث يغير الكاتـب طريقـة عنونـة الفصول الكبيرة والفصـول المتفـرعة عنهـا مكتفيا بـالرقـم على عكس ما فعلـه في رواياتـه

وأعماله القصصية السابقة. ولكنه يحتفظ من مادة العنونة بالاقتباسات التي تضيء معاني الفصول وتوسع شبكة النص الدلالية : ولذلك فهو يصدر الفصول الاربعة باقتباس من الانجيل، أو فقرة من كتاب لالبرت اينشتاين. أو كلام لاخناتون أو آية قرآنية. وهو كعادته في رواياته السابقة يبدأ الحكاية من أرض لا يشعر القاريء أنها ممهدة لإثمار قصة مسلية. ثمة تأمل جواني يعيد سرده على مسامعنا راو وسيط ، بين الشخصية التي يروي عنها والقاريء ، مما يبدد أية شبهة برغبة الكاتب في تسجيل سيرته الذاتية. ولسوف نتبين على مدار النص ان مادة السيرة الذاتية تذوب في سياق الحكايات الفرعية وتمحي منها ظلال اليقين التي عادة ما تخيم على أجواء السيرة الذاتية. ان «سرايا بنت الغول» تتضمن في بنيتها عناصر السيرة الذاتية لاميل حبيبي، كما أن فيها كشفا عن العناصر التي شكلت البنى الروائية لأعماله السابقة. ونستطيع أن نتيقن من ذلك عبر مقارنة الاشارات الواردة في «سرايا ..» والمتعلقة بالروايات أو الشخصيات الرئيسية فيها بالروايات نفسها ، أو بقراءة الهوامش التي تكثر في هذه الرواية لشرح الأعلام أو الحكايات أو الأساطير الواردة في المتن . وتساعد الهوامش المذكورة على اضفاء غموض ساحر على النص وعلى جعل القاريء يحار في الحاق هذا العمل بأي نوع: فهل هو سيرة كما يحلو للكاتب أن يردد بين حين وآخر ؟ هل هو بحث في معاني الأسماء الاسطورية وأسماء الأشياء والموجودات ومعاني الكلمات ودلالاتها التاريخية البعيدة؟ هل هو رواية؟ ان جميع هذه الأسئلة المحيرة تجد جوابها في شكل الرواية التي يكتبها إميل حبيبي مازجا فيها عناصر متغايرة ومواد غريبة على النوع الروائي ليطلع في النهاية بعمل هو أدخل في باب النوع الروائي بسبب إدراكه للميزة الفعلية للنوع الروائي القائم على التهجين واستعارة مواد الأنواع والأشكال الأدبية الأخرى وغير الأدبية وتخليصها من هجنتها لتصبح عنصرا مكونا من عناصر العالم الروائي الخاص بالكاتب. و«سرايا بنت الغول»، التي تدور حول البحث عن معنى لتجربة الذات والصلة التي قد تنقطع أو لا تنقطع بالوطن وتأمل السياق السياسي ـ الاجتماعي للتجربة، هي تلخيص لأشواق إميل حبيبي في إعادة قص الحكاية المركزية في عمله الروائي: حكاية الباقين على أرضهم من أهل فلسطين وصلاتهم بالمشردين غير المقيمين على أرضهم، وهي أيضا تلخيص لكشوفات الروائي الشكلية ولعبه بعناصر عالمه الروائي وتوليفه الحكايات واستعادته لهذه الحكايات في نص متشابك كثير الفروع والأغصان بحيث يصعب الدخول الى عالمه دون التوفر على ذخيرة معرفية بالسرد وعناصره.

ومن هنا يمكن القول ، استنادا الى الاشارات السابقة الى مجمل عمل إميل حبيبي الروائي والقصصي ان روايته تشتمل على تعددية صوتية فعلية وذلك عبر ادخال حبكات موازية للحبكة الرئيسية في العمل الروائي ومن خلال استخدام الاقتباسات والتعليق على المشهد والمحاكاة الساخرة للأحداث والشخصيات . ولا أظن أن هناك روائيا فلسطينيا آخر، وربما عربيا ، نجح في استخدام أسلوب التهجين، ومحاولة الخروج من قبضة الشكل الروائي المستعار من الغرب، كما فعل إميل حبيبي. ان تجربته الروائية، التي كتب عنها الكثير، مازالت بحاجة الى إعادة نظر فيما يتعلق بالتطويرات الشكلية التي أدخلها الى الرواية العربية، وفيما يتعلق بالتوازيات التي أقامتها بين شخصياتها وشخصيات روائية أخرى في الرواية العالمية ، وفيما استفادته من أشكال السرد العربية التراثية، وما أحدثه ذلك التهجين العجيب من أثر على الشكل الروائي.

هوامش :

١ – ولد أميل حبيبي عام ١٩٢١ في مدينة حيفا، وان كان أهله من قرية شفا عمرو الجليلية ولكنهم رحلوا في العقد الثاني من هذا القرن الى مدينة حيفا واستقروا هناك قبل أن يشرد قسم كبير من العائلة خارج فلسطين بعد نكبة ١٩٤٨. انضم الى الحزب الشيوعي الفلسطيني عام ١٩٤٠ وأصبح فيما بعد رئيسا لتحرير صحيفة «الاتحاد» الناطقة باسم الحزب وبعد سقوط مدينتي «الناصرة» و«حيفا» عام ١٩٤٨ انضم حبيبي الى الحزب الشيوعي الاسرائيلي (راكاح) ومثل الحزب في الكنيست الاسرائيلي طوال تسعة عشر عاما. أصدر مجموعته القصصية الأولى «سداسية الأيام الستة» عام ١٩٦٨، وأصدر عام ١٩٧٤ رواية «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» . عام ١٩٨٠ ظهرت حكايته المسرحية «لكع بن لكع». كما ظهرت روايته القصيرة «اخطية» عام ١٩٨٥. آخر ما نشره إميل حبيبي كان رواية «سرايا بنت الغول» (١٩٩٢).

توفي أميل حبيبي في الثاني من شهر ايار ١٩٩٦.

٢ – للاطلاع على هذا العمل انظر «سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل،... وقصص أخرى» منظمة التحرير الفلسطينية ـ دائرة الاعلام والثقافة بيروت ، آب ١٩٨٠.

٣ – للاطلاع على العمل انظر : المصدر السابق.

٤ – لكع بن لكع : ثلاث جلسات أمام صندوق العجب، منظمة التحرير الفلسطينية ـ دائرة الاعلام والثقافة ودار الفارابي بيروت ١٩٨٠.

٥ – اخطية، كتاب الكرمل ١، نيقوسيا ١٩٨٥.

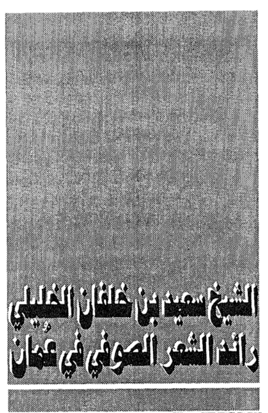
٦ – سرايا بنت الغول ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ١٩٩٢.

٧ – يقول الكاتب في المقدمة التي وضعها لروايته ، وسماها خطبة تيمنا بالمؤلفين العرب القدماء «انني كعادتي في رواياتي السابقة ، لا أخطط لتداعيات الرواية قبل الشروع في كتابتها بل أرخي العنان للاسترسال الباطني حتى التسيب أحيانا. ولم أهتد الى حقيقة «سرايا» هذه إلا في الصفحات الاخيرة. فذهلت كما ذهل شاعر معروف أقرأته المخطوطة من الحقيقة التي تكشفت أمامي. ولكنني لم أسمح لنفسي باخفائها مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذي اخترته لحياتي من حيث اعتقادي انه من الممكن ومن المفيد «حمل بطيختين بيد واحدة» : الانشغال بالسياسة والانشغال بالأدب!

ولما كنت «مؤمنا» و«المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين» فقد أخرجت «سرايا بنت الغول» من جنس الرواية الطويلة منذ البداية ، فما هي اذن؟ سميتها «خرافية» فقد وجدتنا ـ نحن العرب الفلسطينيين، متخصصين وغير متخصصين نستعمل هذا التعبير ــ «خرافية» ـ لكل فعل مدهش . فاذا كان جرى تفسيره فذلك لاختصار التكرار في التفسير واذا لم يجر تفسيره فذلك للانتقال الى تداعياته دون الحاجة الى تقديم تفسير».

انظر : الرواية ص : ١١ ـ ١٢.

* * *



شريفة بنت خلفان اليحيائي. ★

إن دراسة اللغة عند شاعر معين، تكشف للباحث حقيقة تعامل ذلك الشاعر مع القواعد اللغوية وكيفية الاستفادة منها. فإذا كان الشاعر متمكنا من الثروة اللغوية التي يمتلكها فلا غبار عليه في طرق التعامل معها؛ لأنه تعامل شخص لديه الخبرة اللغوية الكافية، فيوظف تلك الخبرة حسب رغبته وفي الحدود التي تفرضها الضرورة الشعرية، أما إذا كان الشاعر ممن لديه زعزعة في الثقة وتخوف من استخدام اللغة، فلابد حينها من الانتباه التام من قبل الباحث أوالناقد حين يدرس شعره من الناحية اللغوية والموسيقية لما للغة من تأثير قوي على الإيقاع الموسيقي، فإذا كانت اللغة سليمة صحيحة سلم الايقاع. أما إذا كانت اللغة مما يعتريها الضعف فإن الإيقاع يشعرنا بالخلل الموسيقي وعدم الاتزان. وليس شرطا أن يكون استخدام الشاعر للغة على حسب قواعد اللغة والنحو والصرف مادام متمكنا من لغته، بل يفترض في الشاعر أن يثبت قدرته اللغوية في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألوف في اللغة ليؤكد قدرته في استخدام اللغة للأغراض الشعرية المختلفة، فله أن يقدم ويؤخر، وأن يحذف، وأن يغاير في التراكيب اللغوية في الجملة، وأن يكرر، وذلك كله يقاس بمدى انفعاله وحدة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللغة. وبذلك تكتسب لغة الشاعر في قصيدته تميزا يبتعد بها عن المألوف في القواعد اللغوية ذلك أن «طبيعة الشعر تفهم من خلال تكونها من ألفاظ بنيت على نسق معين فاكتسبت بهذا التنظيم البنائي صفتها وحيويتها وشخصيتها حيث أن هذا التنظيم المعين للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة» (١)

وبمقدار تعامل الشاعر مع اللغة يكون تميزه، وهذا التعامل يكشف عن امتلاك الشاعر لزمام اللغة وحصيلة الثروة اللغوية في معجمه الشعري. ويكشف عن انفعالاته المؤثرة في المتلقين عن طريق استخدامه للغة والألفاظ المعبرة ليجعلهم يعايشون تجربته وانفعالاته بالصورة الشعرية التي عبر فيها عن طريق اللغة، فاللغة وسيلة التصوير والتعبير لدى الشاعر «إن الصورة الشعرية قد تنقل إلينا انفعال الشاعر (تجربته الشعورية) ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشاعر. وليست الصورة التي يكونها خيال الشاعر إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو يضمن به انتقال مشاعره إلينا على نحو مؤثر» (٢)

★ مدرس مساعد اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.

فاللغة بذلك هي أداة التعبير عن المشاعر والانفعالات، يلجأ إليها الشاعر والأديب بأسلوب فني يختلف عن استخدام الشخص العادي لها في التعبير عن مشاعره. فهي إذا مقياس التمايز والتفرد بينهما ويختلف استخدام اللغة بين الشعراء، ففي الوقت الذي نتفاعل مع قصيدة معينة وتأسرنا بألفاظها الرقيقة ولغتها العذبة، نجد أنفسنا ننفر من قصيدة أخرى لبرود ألفاظها ورتابة لغتها.

ودراسة اللغة في شعر الخليلي تتوزع الى دراسة لغة التصوف في شعره وأهم ما يميزها من ظواهر لغوية، ثم دراسة لغة الانفعال وأبرز الأساليب التي تكشف عن الانفعالات التي طغت على الخليلي فعبر عنها في شعره. وكذلك دراسة بناء الجمل أو التراكيب اللغوية التي يعمد إليها الخليلي والتي تكشف عن خبرته اللغوية في بناء الجمل.

وأخيرا تعمد هذه الدراسة الى دراسة دلالة الألفاظ في النص على المعنى الشعري الذي يقصده الشاعر.

أولا : لغة التصوف:

إن الريادة التي شغلها الخليلي في شعر الزهد والتصوف في عصره، جعلت من شعره هذا معجما صوفيا اشتمل على العديد من الألفاظ والمصطلحات الصوفية التي يمكن أن تمثل معينا زاخرا لدراسة لغة التصوف عنده، كما اشتمل شعره على بعض الظواهر اللغوية الناتجة من عمق الاتصال بروافد الثقافة الصوفية واكسبته أحيانا لونا يميل الى التعقيد اللفظي وهي سمة ارتبطت بالشعر الصوفي، إضافة الى تأثره بأحد أبرز شعراء الصوفية وأعلامها وهو «ابن الفارض» فكان لتأثره هذا أن اكسب شعره مسحة صوفية فارضية.

ومن الظواهر اللغوية التي تميز بها شعره الصوفي ما يلي:

(أ) مصطلحات الصوفية وألفاظهم.

(ب) الضمائر وحروف الجر.

(ج) النداء.

(د) أسماء الإشارة.

(أ) مصطلحات الصوفية وألفاظهم:

زخر شعر الزهد والتصوف عند الخليلي بالعديد من ألفاظ الصوفية ومعانيهم، كألفاظ الحب الإلهي والشوق والسكر الروحي والكشف والظهور ، والغيبة والحضور والفصل والوصل، وتحتوي تلك الألفاظ على الدلالات الرمزية التي انطوى عليها تكرار كل لفظ من تلك الألفاظ وما يخفيه الشاعر من معنى خفي يخالف المعنى الظاهر للفظ؛ ذاك أن تكرار لفظة معينة وترددها في شعر شاعر معين، يجعل المتلقي يتساءل: عن سبب ذلك التكرار ماالذي يهدف إليه الشاعر من خلاله؟ ليدرك المتلقي بعد ذلك التساؤل حقيقة التكرار ويسعى الى كشف ما وراءه من معنى من خلال السياق الشعري الذي ورد فيه اللفظ، فلا يكتفي بسطحية اللفظ وإنما يحاول أن يسبر الأغوار ويفجر ما اشتمل عليه اللفظ من مشاعر وانفعالات آثر الشاعر أن يغلفها بغلاف اللفظ المكرر.

ولكل تجربة شعرية مايميزها عن غيرها من التجارب سواء من حيث انعكاس صدى التجربة في نفس الشاعر وبالتالي في نفس المتلقي، أو من حيث إن لها ألفاظا خاصة باعتبارها تجربة خاصة لا تلتقي مع التجارب الأخرى إلا في حدود معينة، «إذ أن كل تجربة صوفية هي تجربة خاصة وصاحبها هو نسيج وحده» (٣)

والتعبير عن التجربة الصوفية خاصة مليء بالألفاظ والرموز التي تطوى في داخلها مكامن انفعالات الصوفي ومشاعره، فيسلك في لغته الشعرية طريقا يجعله يبتدع في توليد المعاني الداخلية لأن اللغة عملية إبداعية، فيمنحها إطارا رمزيا يغلف المعنى الذي يقصده بحيث توحي تلك الرموز الى ما تنطوي إليه تلميحا لا تصريحا، وهذا ما يكسب لغته تميزا وتفردا. فترد بذلك التجربة الشعرية على المتلقين، ليفهمها العارفون بحقيقة ورود تلك الألفاظ، ويأخذها على المعنى الظاهر أولئك الذين لا تطرأ على بالهم حقيقة التجربة الصوفية الخاصة.

وبذلك تكون الرموز الصوفية للدخول الى التجربة الصوفية والكشف عما يقف وراء اللفظ من معان خفية، وحقائق صوفية بحتة، أما المصطلحات الصوفية فهي ما اصطلح عليه الصوفيون وتعارفوا عليه فيما بينهم، إذ تحمل تلك المصطلحات معاني بحتة شأنها شأن المصطلحات العلمية، وقد ظهرت معاجم صوفية وضعت خصيصا لرصد المصطلحات المجردة التي يتداولها المتصوفة في كتاباتهم النثرية والشعرية، فأصبح ذلك المصطلح مفهوما ثابتا جامدا يتداولونه كقالب يصبونه في تجاربهم دون أن يستمد من تلك التجربة معنى جديدا يخالف معناه الأصلي، ودون أن يختلف مفهومه من تجربة الى أخرى، فهو يدور في الإطار نفسه الذي وضع له. في حين أن الرمزيكتسب معنى جديدا من خلال تنقله من تجربة الى أخرى ويدل على دلالة معينة في تجربة ثم يأتي بدلالة أخرى في تجربة ثانية وهكذا، فتتبدى بذلك حقيقة الرمز الصوفي من خلال ما يكشفه اللفظ من دلالات نفسية تغاير الدلالات اللغوية التي وضع اللفظ لها. وتلك الدلالات النفسية هي ما تجيش به نفس الصوفي من معان يخشى التصريح بها، فيغلفها بغلاف المعنى اللغوي وهو بذلك الغلاف يكسبها قيمة أعلى لما تشتمل عليه من معان خارجية وداخلية تكشف عن قدرة الشاعر الصوفي في توظيف الألفاظ لتؤدي دلالات رمزية، وبذلك يكون الفارق بين

الرمزيـة الصوفية والمصطلح «بكون الأولى أسلوبـا وطريقة في التعبير لها فنيتهـا وجماليتهـا وديناميكيتهـا، في حين أن الاصطلاحـات مشاعر وأحوال صـوفية جامدة مضغـوطة، أو لنقل حالـة سكونية، لا تتفجر حيـويتها ونشاطها إلا مـن خلال الأسلوب الرمزي الصوفي» (٤).

فالمصطلح هـو العضو المبتور من النص والذي يمثـل حالة جـامدة مـن الانفعـالات اكتسب تعـريفـا محددا، فإذا دخـل في السيـاق الشعري اكتسـب معنـى الرمـز وأصبـح يتفاوت مـن تجربة الى أخرى ويكتسب في كل تجربة معنـى خاصا يرمي إليه الصوفي، فالألفاظ الصوفية تبدأ مصطلحات ثم تتحول الى رموز يفهم حقيقتهـا الصوفي الخبير بما يحلق وراء الـرمز مـن معان خفية. فمثلا مصطلح السكر، الحب، الشوق والغيبة والكثير من هذه المصطلحـات تعارفـت عليها معـاجم الصـوفية وألفـاظهم وتحدد مفهـومها الثـابت فيها، فـإذا دخـل في النص الشعـري وتفاعل مـع التجربة الصوفيـة فإنه يخرج من إطـاره الثابت في المعجم ليحلـق في آفاق التجربـة الصوفيـة مكتسبا بذلـك معنى خاصا بالشاعر بعيدا عـن المعنى الذي وضـع له في المعجم، معنى يكشف عـن خبايـا الشاعـر والانفعالات التـي منحها الشـاعر الإطار الـرمزي للتعبير عنهـا ويصبح اللفـظ رمزا لشيء يتـوق الصوفي الى التصريـح عنه، ولكنه يـؤثر التلميـح بالرمـز وعدم الكشف عنـه، لأسباب تـرجع إليه والى بيئتـه التي عـاش فيها، منهـا: التخوف مـن إلحاق الأذى والاضطهـاد إذا تم التصريـح بمعانيهم الصـوفية مثلما حدث لغيرهم من الصـوفية السابقين فيؤثـرون حينها الإشـارات والرموز التـي تبعدهـم عن الأذى، ويكون الرمـز حينها ملاذا يلجأون إليـه دون أن ينالهم مكروه فيعبرون بحرية كاملة في إطار ذلك الرمز.

وفي هذا الجانب، يبرز سـؤال ملح: اذا كان الحال كذلـك عند الصوفيين الذين آثروا استخدام الرمـز خوفا من واقعهم المرير الـذي عاشـوا فيه، فما الأسبـاب التـي جعلت الخليلي يعمـد إلى استخدام الرمز مع أنه شغـل في عصره وظائف ريادية قد تعينه على التعبير عن معـانيه الـداخلية دون أن ينـاله الأذى ودون أن يتعرض لـلاضطهاد السياسي والاجتماعـي فهو قاض وعـلامة محقق ورجل سياسة واجتماع؟

إن تلك المناصب القيادية في إمامة عزان بن قيس التي ارتقى إليها الخليلي تؤهله لأداء ما يريد قوله دون أن يتعرض لتهمة في الدين مثلما لحقت الصوفيين من قبله، ولكنه آثر استخدام الرمز مجاراة وتأثـرا بالسـابقين، وليبعد عن نفسـه تهمة استغـلاله للمناصب القيادية ليقول ما يريده ويتخفى وراءها، فكان الرمز خير معين له في تجربته الصوفية، وليس استخدامه للرمز تقليدا ومجاراة للصوفية الذين سبقوه، وإنما لرغبته في إكساب معانيه الصوفية ومشاعره الوجدانية التـي تغذي الجانب الروحي لديه سمـة الرمـزيـة، وليكون أكثـر حـرية في الأداء دون رقيـب أو محاسب أو مسائل له عن معانيه الظـاهرة فكان الرمز هو الملاذ الذي يبعده عن أعين الرقباء وألسنة الحـاسدين الذين يتربصون به الدوائر ويتحينون الفرص للإيقاع به، وخاصـة أنه شغل تلك المناصـب في الدولـة وفرص الاطاحـة به واردة ويسهـل الطعن فيها.

ولا يخفى علينا أن استخدامه للـرمز كان رغبة في السير على نهج الأسبقين مـن الصـوفيـة لا تقليـدا أعمـى وإنما محاولـة للـوصـول الى مـراتبهـم والترقي الى منـازلهم وبيـان قـدرتـه الإبداعيـة في استخدامه للرمـز مثلما استخدموه، فهـي قدرة لا يتأتى إليها أحد إلا بعد ممـارسـة ومران وخبرة ودراية بجوانب الاستخدام الرمـزي للمعنى الصوفي الذي يقصده الشـاعر، مع مراعاة أن الـرمز عند الخليلي لم يكن كـالرمز عند ابـن الفارض فالفرق واضح إذ لم يتعمق الخليلي فيه تعمـق الصوفية القدامى والألفاظ الصوفية التي استمـدت دلالات رمزية في شعر الخليلي كثيرة تخرج من معناها اللغـوي الأصلي الى معنى نفسي يعبر عن دلالات نفسية وانفعالات وجدانية قـوية، تقاس هذه الانفعالات بمقـدار ورود اللفظ مكررا أو متـواليـا في النص الشعـري، أو بقدرته على أدائه في السياق واتصاله بـالتراكيب اللغوية فيه أداء صادرا عن أعمق أعماق الشاعر وانفعـالاته المتدفقة التي تعكس حقيقة التجربة الصوفية من تلك الألفاظ:

ألفاظ الخمر والسكر والكأس والشراب التي تعبر عن معنى الحب الإلهي:

وضعت هـذه الألفاظ في أصلها اللغوي المتعـارف عليه لأداء معنى الخمـر التي تذهب بـالعقل وتفقد المرء توازنـه وشعوره، فلا يـدرك ما يفعل، وتصل بـه حدا الى الهذيان وفقدان الـوعي، وكما هو معـروف فإن هـذه الألفاظ قد شـاعت في شعـر الخمر والنسيب والغزل. واستمدها الصوفيون لتعبر عن شدة هيامهم وشوقهم الى نيـل القرب من الله عز وجل، وهـذا الشوق والهيام ناتج من عاطفة الحب الإلهي التي ميزت الصوفية وارتبطت بهم ارتباطا وثيقـا، فعبروا عن هذه العاطفة بـألفاظ ودلالات أخذت من الخمـر والكأس والشراب والسكـر رموزا وإطـارا خارجيـا يحتـوي على معان نفسيـة ودلالات انفعاليـة وجدانيـة عارمـة تستولي على الصوفي وتستحـوذ على مشاعره فتظهرهـا في إطار رمـزي لا يكـاد يـدرك كنهـه المرء أو المتلقـي إلا بعـد دراسـة وتمحيص ومعرفة بحقيقة السكر الصوفي والهيام الروحي.

فحين يقـول الخليلي مستمـدا مـن معنـى السكـر والخمـر والشراب والكـأس رمـوزا صـوفية تحمـل في داخلهـا حقيقـة التجربـة التي عاشهـا بانفعالاتـه الروحيـة النابعة مـن أعماقه الممتلئة بحبه الإلهي وشوقه للقـائه وتطلعه المستمر الى رضوانه

ليصل الى قمة الانفعال ونشوته العارمة حين يصل الى غايته يظل في سكر حتى يفيق من نشوته، يقول:

فثابت عقلي منك لي أحسن العزا
وطائش عقلي عش بدهشة سكران

فالخليلي يعقد موازنة بين اتزان العقل وثبات الجوارح، وبين فقده له وطيش أعماله وتصرفاته، ورجوع الصوفي الى مرحلة الاتزان العقلي بعد نشوته الروحية التي تمت عن اتصاله الوثيق بالله عز وجل التي أكسبته دهشة وانبهارا (بدهشة سكران) وهي الدهشة الناتجة من غليان القلب والحواس عند ذكر المحبوب، حيث يشتعل القلب لهفة وشوقا تفقده اتزانه العقلي فيتحرك يمينا وشمالا دون أن يستوعب أو يدرك ما يحدث له، فهو شأنه شأن من ملأ جوفه بالخمر ففاضت نشوته الى العقل وأفقدته توازنه، والسكر هنا ليس سكرا بالمفهوم المتعارف، وإنما هو سكر روحي وجداني، وهذه الدهشة الروحية أذهبت عقله وجعلته طائشا.

ويقول:

وقد غض طرفا من حياء وهيبة
بدهشة قلب في تزلزل أركان
تكامل منه ذله وانكساره
إمارة تعظيم لبرزة سلطان
فأدمعه تجري بلوعة وجده
فيالك بحرا سال من حر نيران
فيصمته حينا حياء وهيبة
وتنطقه أخرى ارتياحة نشوان

فالأبيات مليئة بمعاني الحب والشوق والهيام (حياء وهيبة، دهشة قلب، ذله وانكساره، فأدمعه تجري بلوعة وجده، فيصمته، حياء وهيبة، ارتياحة نشوان) والمحك الأساسي في هذه الأبيات هي (ارتياحة نشوان) والتي تتصل بمعنى الخمر والسكر لدرجة تصل الى النشوة القوية التي تولد في قلبه الأمان والارتياح وارتياحة النشوان تجعل من الصوفي أكثر قدرة على التعبير عن مشاعره وانفعالاته الروحية والافصاح المباشر عن نشوته بخلاف ما لو كان في مرحلة إدراك كلي إذ يتلبسه الخوف والحياء والهيبة عن النطق والافصاح، واقتران الراحة بالنشوة الروحية التي تفيض بها نفس الصوفي وقد امتلأت بحب الله تجعله أكثر اطمئنانا لقربه القوي من خالقه فلا يتردد حينها عن التصريح بما ينتابه من شعور وعاطفة جياشة تملأ روحه نشوة وفرحة لذلك القرب.

ويقول كذلك:

إذا ماكشفت الستر عن لبس لبسة
بنفس تصل أعلى مقام لأخوان
وتغنى عن الأكوان في كل حضرة
صحوت بها في كل غيبة سكران
فقم في فناها بالعبادة فانيا
بمعنى به تبقى إذا غوّض الفاني

حين يدخل الصوفي الحضرة الإلهية، ويكون توجهه مباشرلا لا يمنعه مانع ولا يخرجه عن حضرته حتى يتعمق في اتصاله بربه، فإن تلك الحضرة الإلهية تبعده عن ادراك واقعه، وما حوله فيفنى ويغيب من سكره حتى يصل الى مرحلة الصحو، وهي المرحلة الأخيرة من مقامات الوجد والتي تتدرج من الذهول ثم الحيرة ثم السكر، وهي مرحلة الغليان الوجداني، وأخيرا مرحلة الصحو أي العودة من جديد الى ترتيب الصوفي لأفعاله واتزان سلوكه. (غيبة سكران) هي غيبة تتلبس الصوفي فتجعله لا يميز الأشياء التي حوله وإن كان لا يغيب عن الأشياء ذاتها فهي بارزة أمامه لكنه لا يميزها لغلبة وجود الحق وهي غلبة تسقطه عن تمييز ما يؤلمه وما يلذه، فهو عاجز في هذه الغيبة الروحية الناتجة من السكر الصوفي بالذات الالهية عن التمييز والإدراك وغيبة السكران ليست غيبة طويلة وإنما هي تشبه الغفلة أو الغفوة التي يعقبها صحو تبعده عن الفناء وتقربه من التمييز.

يقول أيضا:

سقاني بها الخمر صرفا رشا
سباني له ناظر أدعج
فيالك من خمرة حللت
الى السكر إذ لم تكن تمزج
فقلبي من شربها طائش
ولكن الى الشرب منه حرج
جلت لي في الكأس شمس الضحى
وستر الدجنة مستنسج

فالأبيات زاخرة بالألفاظ المعبرة عن درجة السكر الروحي، إذ في معناها اللغوي الأصلي تشير الى الخمرة والكأس التي تعارف عليها شعراء الخمر والنسيب (سقاني، الخمر، صرفا رشا، سباني، ناظر أدعج، خمرة حللت، فقلبي، شربها طائش، الشرب، الكأس، جلت لي، شمس الضحى) وهي كلها ألفاظ وضعت في أصلها لمعان بعيدة عن المغنى الصوفي، إذ يكفي للمرء أن يقرأ الأبيات السابقة ليقطع بالقول إنها قيلت في شعر الخمر دون أن يخطر بباله أنه شعر صوفي مليء بألفاظ السكر والخمرة والهيام الروحي التي تعبر عن عاطفة الحب الإلهي.

فالخمر والشراب في مفهوم الصوفية يخالف مع ما اعتاده المعنى اللغوي، فالخمرة ليست مما يدير الرأس ويثقل حواس الصوفي، ويفقده اتزانه ويذهب بعقله وبصيرته، وإنما هي

تنشيط للحواس وإيقاظ للشعور والوجدان، وتفتح للقلب والعقل آفاقا رحبة للتأمل في الكون ومخلوقاته، وفهم حقائقه، وكشف أسراره، فهي ليست كالخمرة المسكرة للعقل والحواس، وإنما هي خمرة (حللت الى السكر) ولفظ (الكأس) يستخدمه الصوفي كرمز أو وسيلة يتم عن طريقها الوصول الى النشوة الروحية، فيتم إفراغ الخمرة الروحية من الكأس، فهو الجسر الذي يصل بين الصحو والغيبة وبين السكر والاتزان. وقد عبر الخليلي عن صفاء الخمرة في الكأس بأن جلت له (شمس الضحى) مع أن الوقت كان ظلاما وخيم السواد وقد نسج الليل خيوطه وفي وسط تلك العتمة بدت الخمرة، مشرقة بصفائها ورونقها الذي يسلب الأنظار والعقول والإتيان بلفظ الكأس لبيان حالة الوجد العارمة التي انتابت الصوفي بعد نشوته الروحية، فالخمرة والكأس لها التأثير القوي الغلاب على طباع النفوس فتنتزعهم من حالتهم لتخرجهم الى حالة الوجد والهذيان.

ألفاظ الشوق والوجد والهوى:

تبرز ألفاظ الشوق والوجد والهوى في شعر الخليلي بروزا يخالف ما وضعت له تلك الألفاظ من معان لغوية، فهي لا تعبر عن عاطفة الحب الانساني الذي يجمع بين شخصين يتوق كل منهما الى الآخر، والى تحقيق الاتصال في حياتهما فهو حب روحي يتوجه من أسفل الى أعلى، من طبيعة بشرية الى مرتبة الحب الإلهي.

يقول الخليلي:

بالذوق أهل الشوق تعرفه فذق
واشرب وإلا فاسأل المتصوفة

فعبارة (أهل الشوق) توحي بأن ذلك الشوق قد اختص أهل طائفة عرفت به، وهم المتصوفة، إذجاء تصريح الشاعر لذلك (فاسأل المتصوفة)، والشوق هو شدة التلهف والوله الى القرب من المحبوب ونيل رضاه.

ويقول :

يشوقها من لاعج الشوق مزعج
ويزعجها إبراق وجد وأشجان

يصف الخليلي في البيت حالة النفس التي آثرت العناء والتعب على الراحة والاستقرار في سبيل الوصول الى مقامات السالكين والتنقل بين تلك المقامات لتبلغ مقام الرضا، وتنال القرب لتشفي شوقها وتروي غليليها من الحب الإلهي الذي ملأ عليها حياتها، فسعت بإرادتها متحملة المشاق يقودها الشوق الذي يلعج في أحشائها ويجعلها ، في قلق ووجد وأشجان حتى تبلغ مرادها، فلا راحة لها حتى تنال ما تسعى إليه ولا يشفى شوقها إلا الوصول الى غايتها من بلوغ أعلى مقام للسالكين العابدين.

فالنفس في حالة وجد، والوجد هو ما يهبه الله عز وجل لباطن المرء من حالة الحزن أو الفرح فتتلون بها نفسه، وينعكس على مظهره الخارجي فيبرز ذلك على سلوكه وانفعاله حتى تستقر نفسه وتهدأ،ولا يحدث ذلك الاستقرار الا بعد مجاهدة يتم بها بلوغ المراد.

ويقول في نفس المعنى:

وترتاح منك الروح للوصل واللقا
بقلب من الوجد المبرح ملآن
فهام بحب عام في بحر ذكره
ولم يدر وجدان اصطبار وسلوان

ويقول كذلك :

الشوق والتوق هما قائدي
وملبسي من حلل العفر

ويقول :

تجرد أخي عن حظوظ الهوى
عسى من حضيض الثري تعرج
وذق من شراب الهوى نغبة
من الحب من كأسه تملج

ففي الأبيات دعوة الى التجرد من الماديات، ومجاهدة النفس الى ترك الأهواء الدنيوية ليرتقي الى معارج السمو والرفعة، ويدعوه الى التذوق من شراب الهوى، والهوى هنا لا يعني ميل النفس الى الأهواء والملذات الدنيوية، وإنما يعني الدخول في تجربة الحب الالهي والشرب من كأس المحبة التي تنعقد بين العبد وربه عن طريق مزاولة العبادات والدخول في الخلوات الصوفية، وهنا جعل الخليلي الهوى شرابا في كأس يتناوله الصوفي ويتجرع منه جرعات يتذوق من خلالها طعم الحب الإلهي ليسري ذلك الشراب في وجدانه، ويملج في شرايينه.

لفظ الفقر :

يتردد لفظ الفقر في شعر الخليلي مؤديا المعنى المغاير للمعنى اللغوي الذي تعارف عليه الناس، فليس الفقر هو التجرد من الماديات الدنيوية التي يقابلها الغني بالمال والجاه والسلطان وإنما الفقر في مفهوم الصوفية «معناه الحاجة ، والحاجة الى الله على الحقيقة، بمعنى أن يشعر رغم ماله وجاهه بحاجته وبعجزه وفقره الى الله سبحانه وتعالى، فإذا احتاج الى غيره لم يعد فقيرا، فشرط الفقر هو حاجة العبد الى الله تعالى على الدوام لأنه ليس هناك غني إلا الله سبحانه وتعالى. (٥)

فالفقر رمز الى حاجة العبد لخالقه وهي حاجة دائمة لا تنقطع ولا يمكن أن يشعر الصوفي بغناه عن خالقه واكتمال حاجته. والى ذلك يشير الخليلي:

لم أر إذ فكرت في أمري
قضية أعجب من فقري

تهت على دهري به فاستمع
عجائبا أبرزها شعري

مالي دينار ولا درهم
ولي كنوز الدر والتبر

وليس لي بلغة يوم وكم
قد أطعم الجائع من يسري

فالفقر عنده ليس فقرا ماديا، وإنما فقر معنوي وهي الحاجة الى الله عز وجل، فهو بذلك رمز الى الحاجة الماسة الى القرب من الله والشعور بالأمان والطمأنينة.

ويقول كذلك :

ما المال ما الثروة ما تلكم الأحجار من جزع ومن شذر
ما الملك ما السلطان ما تلكم السطوة عند النهي والأمر.

فالخليلي هنا يسخر ممن يدعي الملك والمال والسلطة، ويقول بأنها لا تساوي شيئا مقارنة بالملك الإلهي فهو الغني وما سواه مهما اكتسى مظاهر الغنى والجاه والملك، فهذه كلها ماديات زائلة، وليس هناك ملك أوسلطان إلا من قامت له سلطنة الفقر والحاجة إليه و(سلطنة الفقر) رمز لحاجة البشرية الى الخالق عز وجل، وهو فقر يقوي من صلة العباد بخالقهم ومداومة طاعته وأداء الفرائض والقيام بالواجبات، وبهذه الأمور لا يتوصل الى الشعور بالغنى وإنما يشعر بفقره يزداد كلما ازداد قربا واتصالا بخالقه فهو يطمع الى المزيد ويسعى الى نيل رضاه وتشتد حاجته إليه باستمرار.

ويكشف الصوفي عن حاجته الملحة الى خالقه ورغبته الدائمة في الاقتراب منه، ببروز بعض الظواهر الروحية والجسدية كالبكاء وطول السهر وتحمل المشاق ومجاهدة النفس بالبعد عن الأهواء والماديات، كل ذلك يكشف عن فقره وحاجته في تأكيد قربه واتصاله بربه. يقول الخليلي:

يا موقفا يالك من موقف
لبست فيه حلل الفخر

لم أر فيه ملكا غير من
قامت له سلطنة الفقر

فالفقر في البيت يحمل معنى رمزيا لحاجة العبد الى خالقه حاجة دائمة تسبقها دلائل معنوية كالبكاء والافتقار الى كل ما يتطلع إليه، برغم ما حوله من مال وجاه وسلطان، فكل ذلك لا يغنيه عن حاجته الروحية الى خالقه، والفقر كذلك طريق الى القرب من الخالق ومقام من مقامات السالكين، فلكي ينال العبد مبتغاه وقربه فإن الفقر والافتقار والذل والخضوع للخالق سمة من سمات الصوفي العابد، يقول:

وحال ذلي بشعار البكا
يشهد لي بالفقر والضر

وبذلك ينتقل الفقر من معناه اللغوي المتعلق بالماديات الى معنى رمزي يتصل بالحاجة الروحية والقرب الوجداني من الخالق والذي عن طريقه باعتباره مقاما من مقامات الصوفية يتم التوصل الى قمة التصوف ويسلك فيه الصوفي طريقه الذي طالما سعى إليه ويبلغ غايته .

ويقول كذلك في الفقر:

فإن شئت وصلا فكن واقفا
على الباب فالباب لا يرتج

وقم بافتقار وذل وقل
فقير على بابكم أعرج

فمهما أنعم الله على عبده من النعم والعطايا، فهو لا يزال فقيرا الى رحمته، طالبا قربه يداوم على دعائه ليقضي حاجته ويشفي ظمأ نفسه الى الاتصال والتطلع إليه، والتأمل في عظمة الصنع التي وهبها في مخلوقاته.

أما المصطلحات الصوفية التي شاعت في شعر الخليلي مما تردد في كتابات الصوفيين، مثل الكشف والظهور، والحضور والغيبة ، والفصل والوصل والاستتار والتجلي، فهي مما تعارف الصوفيون على معناها، ووردت في أشعارهم مؤدية معنى اصطلحوا عليه واتفقوا في أداء معناه، .

فقير لما أسديت من كل نعمة
شكور لما أوليت غير جحود

دعاك ولا يرجو سواك لفقره
وأنت الذي تدعى لكل شديد

(ب) الضمائر وحروف الجر:

تكثر هذه السمة في الشعر الصوفي الذي يأخذ الطابع الفلسفي، إذ يصبح فيه الشاعر كأنه فيلسوف يدور حول فكرة يريد التعبير عنها فتعلو ألفاظه وأساليبه في التعبير مجاراة لبلوغ عقله الى مستوى لا يفهمه الإنسان العادي بعقله البسيط فتظهر نتيجة لذلك سمة التعقيد اللفظي التي يستدل من خلالها على هذا اللون من الشعر الصوفي «كثرة حروف الجر وكثرة الضمائر وهي كثرة لافتة للنظر الى ضرب من التعقيد اللفظي»(٦)

ولعل الغاية التي يسعى إليها الشاعر الصوفي من وراء استخدامه الضمائر وحروف الجر بكثرة لافتة ، هي أن يبعد انتباه القارىء المتلقي عن المعنى الذي يقصد إليه ويلهيه بالالتفات الى ضرب من التعقيد اللفظي حتى لا يعني بالبحث عما وراء اللفظ من معنى صوفي لا يريد الشاعر الإفصاح عنه،

فيعمد الى التعقيد بكثرة الضمائر والحروف وهو استخدام ينم عن خبرة لغوية واسعة، فحين يتطلب المعنى تعقيدا يلجأ الى التعقيد ويلجأ الى الافصاح والسهولة في الأداء حين يكون المعنى سهلا لا ينطوي على الرمز الصوفي أو المعنى الغامض.

وبذلك يكون هدفه من استخدام الضمائر وحروف الجر هو الايهام وأن يجعل القارىء تائها بين التعقيد اللفظي والمعنى الذي ينطوي عليه اللفظ المعقد، وهذه السمة نجدها في شعر الخليلي الذي يصعب في بعضه تحليل المعنى وإيجاد المنفذ الذي يساعد القارىء على إكمال المعنى في القصيدة، وتتضح هذه السمة وضوحا يلفت النظر في أبياته التي يقول فيها داعيا الى إهمال شأن النفس وملذاتها لمن أراد أن يسلك طريق العابدين وتتوالى بعد ذلك الضمائر وحروف الجر، ويقول:

دع النفس لا تنظر إليها تلفتا
وكن خارجا عنها بنفرة شنآن
وقم بهم عنها إليهم ولا تقم
إليهم بها تحظى لديهم بتكلان
فمن بهم فيهم لهم قام موشكا
لهم جذبوه روم وصل وقربان

ويقول أيضا متبعا فيما يمكن أن يسمى أسلوب المناطقة أو أهل الفلسفة والمنطق، وهو أسلوب يعجز الدارس عن تحليله إلا لمن تعمق في التصوف وخبر طريقه وجالس أهله:

وخلفهم إياه منه كرامة
وأشهدهم إياه منه تكرما
وكان لهم عنه فكانوا له به
وقام بهم عنهم إليهم مكلما
فمذ عرفوه لم يروموا تعرفا
الى غيره والغير ثم تعدما

ويقول كذلك في هذه الظاهرة اللغوية بأسلوب يجعل المتلقي لا يستسيغ المعنى لأنه لا يستطيع الوصول إليه بل أحيانا ينفره من مواصلة البحث عن المعنى، فيترك المعنى وينشغل بمحاولة إيجاد تفسير لتوالي الضمائر وحروف الجر كأن يقول:

أنى ترى فيمن يرى من لم يكن
عرش ولا فرش له مستنكفه
من كان في كل المكان وماله
أبدا مكان كان فيه مزلفه
من لا يرى أجفانه أيرى الذي
أدنى له من عينه إذ أزلفه

ويقول أيضا مبرزا قوة تمكنه من اللغة واستخدامها في المواضع المناسبة لها والتي لا يرغب أن يفصح عن المعنى الصوفي الذي يسعى الي التعبير عنه :

وأمري حميد باتباعي لأحمد
فمن نوره علمي وحكمي وبرهاني
علي أسوة فيه وفيها نهايتي
إليها بها عن غيرها هي تنهاني

وبذلك تكون هذه الظاهرة اللغوية من التعقيد اللفظي وسيلة تلهي المتلقي وتبعده عن محاولة الكشف عن المعاني الصوفية التي لا يرغب الشاعر أن يكشف النقاب عنها، فيلبسها ثوب الإكثار من الضمائر وحروف الجر ليشغل القارىء في محاولة إيجاد تفسير له وإعادة الضمائر الى متعلقاتها وحروف الجر الى ما يتصل بها. وهذه في حد ذاتها براعة لغوية تضاف الى رصيد الخليلي اللغوي.

جـ ـ النداء :

إن حقيقة التجربة الصوفية هي أن يتوجه الصوفي بكل جوارحه توجها خالص النية الى ربه تعالى يناجيه في خلواته ويبتهل ويتضرع تضرعا مليئا بالخشية والذلة والانكسار يطلب مغفرته ويرجو ثوابه الجزيل.

والصوفي في موقفه بين يدي خالقه، يناديه بأسمائه الحسنى وبعبارات الجلالة والتعظيم والهيبة، ويكرر نداءه حتى يشعر بقربه ودنوه من الحضرة الإلهية، وهو في ندائه تفيض عيناه بالدمع ويمتلىء قلبه خوفا وجزعا لعظمة الموقف وبعد أن يشعر بذلك الاقتراب وبأنه لم تعد هناك حواجز مادية أو معنوية تفصل بين العبد وخالقه، حينها يصف حالته ويطرح مسألته بين يدي مولاه ورازقه فهو الكاشف للضر والرافع للهم والكرب والمرض، وهو الذي يمد بالنصرة والفوز على الأعداء، فيكون بذلك أسلوب النداء ظاهرة لغوية تميز شعر التصوف والزهد، لاسيما إن الإكثار منه يشعر الصوفي والمتلقي بقربهما الشديد ومناجاتهما لخالقهما الذي لا يفصل بينه وبينهم حدود ولا حواجز.

وفي نداء الصوفي لخالقه فإنه بذلك يشكف عن حالته الروحية، ويبين حقيقة نفسه الداخلية، فلا يصطنع الموقف، بل يخاطب خالقه بروح صافية نقية لا يشوبها نفاق أو كذب، وكأن الصوفي في موقفه هذا يشاهد ربه ويقترب أمامه فيزداد شوقه إليه ويزداد نداؤه وابتهاله «فإن النداء يكثر في أساليب الكشف والمشاهدة وما يستلزمه ذلك الأسلوب من الخطاب وكأن الصوفي يشاهد الذات الإلهية أمامه فيناديها نداء المواجهة». (٧)

يقول الخليلي مناديا ربه:

رجوتك مولاي في خشيتي
فحقق رجائي بما يبهج
دعوتك دعوة مستصرخ
ونار الغضا في الحشا تلعج

لأمر عظيم أرجـــيك يا

كريمـــا الى بابـــه أدلـج

فالنـداء هنا يفيـض لوعة وخشيـة لدرجـة أن أداة النداء حذفت لـرغبته في ألا يشعر الصوفي بوجود حـاجز مادي بين ندائه وبين خـالقه، ويكون توجهـه إليه مباشرا فيزيـده ذلك طمـأنينة وهـدوءا في الانفعـال (رجوتـك مـولاي) وموقـف الصوفي في الأبيات موقف يحمـل على الإشفاق والتفاعل معه، إذ أنه يتـوجه الى ربه مستصرخا مـن شدة ما أصابـه، فكأن النيران تقطع أحشاءه وتلهبـه شوقا الى الله بأن يفـرج كربته (دعوتك دعوة مستصرخ).

وفي البيت الأخير تكـرر النـداء (أرجيـك يـا كـريما) فقـد استوعب حقيقة الموقف بعد أن طلب حاجته وكشف عن ضالته، فاستوجب أن يخاطب خالقه بأداة نداء (يا كريما) ليرجع بعدها الى موقفه العادي الذي كان فيـه قبل أن يقترب اقترابا شديدا من الذات الإلهية.

ويقول في موقف آخر مليء بالتذلل والخشوع:

واذا عنيت بفاقة وخصاصة

عرج على باب الكريم المفضل

مولاي إني قاصد لك وافد

لموارد من جودك المسترسل

عاينت بحر الجود منك فجئت كي

أحظى بما أرضى به من منهل

أشهدتني فيض الندى ففرقت من

طامي الجدى في قعر بحر أسفل

فالنداء (مولاي إني قاصد لـك وافد) جاء مشتملا على معنى يفيد الـدوام والاستمرار في التوجه بـالنداء إضافة الى العـزيمة الصادقة والنيـة الخالصة في الدعاء عـن طريق استخدامـه اسم الفاعل (قاصد، وافد) فالصوفي هنا قد توجه بالنداء رغبة في نيل الرزق من الرازق الكريم.وكما أشرت فإن أداة النداء هنا حذفت لإحساس الصوفي بقربه الشديد من خالقه فلا داعي بأن يناديه بأداة نداء (يـا مولاي) مع أنها تستخدم في نداء القـريب والبعيد على السواء.

ويستمر في ندائه معددا أحواله وبيان توبته الخالصة لوجه الله تعالى، طالبا استغاثته وتداركه باللطف وأن يمن عليه بواسع رحمته وغفرانه، يقول :

إلهي تداركني بلطف وأغنني

بواسع رزق من نداك عتيد

فمهما ترد شيئا يكن بمقال كن

فهلا بكن تقضي بأوسع جود

وفي الأخير يرجـو من ربـه أن يستجيب دعـاءه الذي طـالما ردده في خلواته وتوجه به إليه توجها صادقا لوجهه:

إلهي استجب دعوى إليك بعثتها

وقد طال ترجيعي بها ونشيدي

عقود ثناء قد أجدت نظامها

وإن كنت للأشعار غير مجيد

قصدت بها باب المليك ولم تزل

الى بابه الآمال خير وفود

جاء النداء (إلهي استجب..) فيه رجاء لاستجابة دعواه التي أكثر من تـرديدها في خلوته بينه وبين نفسـه، وفي رفع الصوت عاليا مبتهلا إليه طالبا إجابة دعوته فهي مازالت قاصدة وجهه، تفد الى بابه باستمرار.

والنداء في لغة التصوف ضرورة ملحـة إذ أنه أساس الخلوة والدعاء القائم بين الصوفي وخالقـه، فكيف له أن يناجيه ويبتهل إليه طـالبا حاجتـه دون أن يعمد الى أسلـوب النداء سواء بـذكر الأداة أو بحذفهـا فليس ذلـك مهما، وإنما المهم طـريقة التضرع وإبداء الخضـوع والذلة في ندائه لخالقه ليقضي له حاجاته ويغفر له سيئاته وذنوبه.

د – اسم الإشارة :

لعل هـذه الظاهـرة اللغويـة تشبه مـا قصد إليـه الخليلي في الإكثار مـن الضمائر وحروف الجر وما نتـج عنها مـن التعقيد اللفظـي، فالشـاعـر أراد أن يوهـم المتلقـي ويبعـده عن المعنـى الصـوفي الذي يقصـده فعمد الى أسماء الإشـارة لـدرجة لافتـة للنظر وجعل المتلقي منشغلا بها بعيـدا عن البحث عما وراء ذلك من معنى صوفي.

وسعيد بن خلفان – وهو الشاعر الصـوفي – لديه من المعاني الصوفية الشيء الكثير مما لا يحب التصريح به والإفصاح عنه في شعـره، لذلـك يعمد الى مـا قد يشغـل المتلقي ويبعـد ذهنه عـن الكشف والبحث عن المعنى الصوفي كالإكثار من أسماء الإشارة ليكون المعنـى الصـوفي في مـأمن مـن أن تطولـه يد القـارىء أو المتلقي، فيسلم المعنى حينئذ ويصل الشاعر الى مراده.

وقد لا نجـد لأسماء الإشارة في شعره تحليلا فنيـا يعود الى متعلق يفسر وجـوده ولكن الشـاعر استخـدمه لتـأدية غـرض داخلي في نفسـه وهو إخفاء المعنى وراءه.

يقول :

إن قلت رؤيته مخالفة لذا

قم هات بالبرهان حتى نعرفه

أو قلت قال الله هذا ناظر

شرفا وذاك وراء حجاب أوقفه

فأقول هذا القول يفهمه امرؤ

من أهله قد ذاق منه قرقفه

فتوالي أسماء الإشارة (مخالفة لذا، هذا ناظر، ذاك وراء حجاب، هذا القول) يقصد من ورائها معاني صوفية في ذهنه ويفهم القصد منها من تعمق في أذهان الصوفية وعرف حقيقة ما يقصد إليه حين يستخدم لفظا معينا. بعضها يفهم من سياق النص والآخر يعود الى معنى في ذهن الصوفي الشاعر.

ويقول أيضا :

وحل لهم رمزا وكنزا مكتما

من السر قد كان الرحيق المختما

وقال له هذا المقام وهذه

الخيام وذا باب المليك وذا الحمى

فمالي فيها بعد ذلك مصعد

ولا موعد من بعد ذلك ألزما

فالشاعر حين أشار الى أن الصوفية قد باعوا أنفسهم لخالقهم ووهبوا أرواحهم في سبيل الوصول الى رضا الله تعالى عليهم، وتحملوا مشاق المجاهدات ومقامات الصوفية، فإنه بذلك قد وضحت أمام أعينهم مسالك الطريق، فلا حاجة للإضافة فقد حلل لهم بذلك كنزا، كان مكتما ومليئا بالأسرار التي لم يطلع عليها أحد من قبل فهي (الرحيق المختم) وبالرغم من ذلك التحليل والكشف إلا أن الخليلي لجأ الى اسم الإشارة فذكر في البيت أربعة أسماء للإشارة متتالية فكأنه بذلك قد أغلق على السر من جديد ولم يكشف لهم شيئا، وما ذلك إلا إلهاء للمتلقين من الاستمرار في البحث عن الأسرار التي وهبت للصوفية فكانت أسماء الإشارة هي المنفذ و المنقذ للشاعر بحيث تجعل المتلقين ينشغلون بها في حين يهرب الشاعر عن الإفصاح أكثر (هذا المقام، هذه الخيام، ذا باب المليك، ذا الحمى).

ويقول كذلك:

وقمت أصلي، للزكاة مؤديا

وصمت ولي في الحج أشرف قربانا

بذلك في الإسلام قال نبينا

وما دون هذا غير شرك وكفران

ولكن وراء هذا المقام ترافعا

وللإيمان والإحسان أيضا مقامان

فالأولى (بذلك) تعود الى القيام بأركان الإسلام من صلاة وصوم وزكاة وحج وتوحيد. والثانية (ما دون هذا) أي أداء تلك الأركان، ثم (وراء هذا المقام) محددة بإضافتها الى المقام (مقام الإسلام)، فهنا التحديد جاء واضحا إلا أن المأخذ هو توالي أسماء الإشارة لغاية في نفس الشاعر.

إذن، يحلو للمتصوفة من الشعراء خاصة استخدام التلميحات وأسماء الإشارة عن أن يفصحوا عن معانيهم الصوفية اذ يحبذون الإشارة ليتصرفوا في المعنى كما يحلو لهم ويؤدونه بالطريقة التي يرونها ملائمة للمعنى، وفوق ذلك حتى يبعدوا المتلقين عن البحث، وبالتالي طرح المزيد من التساؤلات إذا ما أدوا المعنى بظاهر اللفظ وصرحوا به فإنهم لن يسلموا وبذلك فأتت الإشارة خير وسيلة لإخفاء المعنى شأنها شأن الضمائر وحروف الجر.

ثانيا : لغة الانفعال في شعر سعيد بن خلفان.

إن الهدف الأسمى الذي يسعى إليه كل شاعر في قصيدته، هو أن ينقل إلينا تجربته الفنية بأصدق وأبلغ تعبير في نفوس المتلقين ويجعلهم يعايشون هذه التجربة، وإن اختلفت درجة انفعالهم بها عن درجة انفعاله، فالذي شهد التجربة وعاش دقائقها وتفاصيلها ورأى صداها في نفسه يختلف عمن سمع بها ولم يدرك حقيقة موقفه منها.

وتقاس شاعرية الشاعر في نقل تجربته بمقدار تمكنه من لغته الشعرية في التأثير على انفعالات ومشاعر المتلقين بحيث يشاركونه تلك التجربة فيشعرون بالسعادة الغامرة اذا كانت التجربة توحي بالفرح والسرور، وتنهمر دموعهم حزنا وأسفا إذا كان الموقف حزينا يبعث على تقليب الذكريات الحزينة في نفوس المتلقين. وكم من قصيدة شعرية رسخت في أذهان المتلقين فيهللون ويكبرون لمجرد سماعهم من خلال ترديدها على ألسنتهم، وكم من قصيدة عفى عليها الزمن فلا تكاد تذكر، وهذا كله راجع الى اللغة الشعرية المعبرة عن انفعال الشاعر وقدرته على امتلاك زمام لغته في التعبير عن تجاربه ومواقفه المؤثرة والتي أسهمت في ميلاد القصيدة . . فاللغة «هي أداة الفن الشعري ووسيلة إبرازه، واللغة تمثل دورا رئيسيا في نقل التجربة الشعورية الإنسانية وتوصيلها، وبقدر ما يكون الشاعر على مستوى إجادة اللغة والثروة اللغوية وبقدر ما يملك من حاسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الألفاظ الموحية الضرورية بل المناسبة لعمله الشعري، يكون بإمكانه خلق الجو الإيحائي، معبرا عن التجربة الشعورية، بلغة شعرية تجعل المتلقي يعيش المعادلة الشعرية نفسها التي كابدها الشاعر في أثناء عملية الإبداع الفني». (8)

وحقيقة الشعر قبل كل شيء هو تعبير انفعالي وجداني لموقف معين كان له أقوى الأثر في نفس الشاعر وإلا لما دعاه الى ميلاد قصيدة تعبر عن مشاعره وتخاطب مشاعر المتلقين لتقيس درجة انفعالهم الظاهري مقارنة بانفعاله الداخلي والخارجي، لأن الشاعر ليس مطلوبا منه أن يتعمق في أغوار الآخرين ليعرف مشاعرهم ولكن يكتفي بردة الفعل الظاهر أمامه فقط و«من المقرر الثابت أن الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية

للنفس الانسانية، فيعبر بلغته الكلامية الموسيقية عن أنواع الانفعال والعواطف. والانفعال قوة وجدانية تسيطر على النفس وتصحبها تغيرات جثمانية ظاهرة وأخرى عقلية باطنة واضطرابات عصبية من الممكن أن يلحظها الانسان في نفسه وفي غيره، في أحوال الغضب والرضا والفرح والحزن، والتفاؤل والتشاؤم. والفزع والهدوء». (٩)

وبذلك تكون اللغة هي الوسيلة التي يعتمدها الشاعر في التعبير الانفعالي وإيصاله الى المتلقين؛ فهي الأداة التي يتحكم. من خلالها في تحديد وقياس درجات الانفعال الوجداني مع العلم أن اللغة عاجزة عن التعبير الدقيق للانفعال وتحديده مثلما ينفعل به المرء وتظهر دلائله على وجهه وباقي أجزاء الجسم، إلا أن ذلك العجز في اللغة قد تغطيه وتستره مهارة الشاعر وقدرته على حسن اختياره للألفاظ من الثروة اللغوية التي تمثل معجمه اللغوي، ومن ثم توظيف هذه الألفاظ توظيفا يكسبها مرونة وقدرة على تصوير درجات الانفعال وبيان مقياسها .ومهارة الشاعر هذه تتأتى له من خلال إلمامه بقدرة كل لفظ من الألفاظ على الأداء اللغوي ومعرفته بالجوانب الدلالية للفظة قبل أن يوظفها لتلائم التركيب الدلالي في السياق، حتى يتم التوافق بين دلالة اللفظ من الناحية النحوية والمعجمية ومن ثم الدلالة السياقية.. والتركيب في النص الشعري ليصل من خلال ذلك كله الى بيان الحالة الشعورية والانفعالية التي ألمت به في تعبير فني أخاذ متفاعل معه نفوس المتلقين وينبغي ألا نغفل عن أن الصدق الفني في الأداء يسبق تلك المهارة اللغوية التي يتسلح بها الشاعر، فالتجربة الشعرية التي لامست شغاف قلوبهم ووجدت مكانها في نفوسهم تمت عن طريق الصدق في تصوير التجربة، وذلك الصدق الفني يعود الى نجاحات متعاقبة، فالعاطفة المصطنعة لا تجد في نفوس الآخرين قبولا ولا انفعالا بل يظهر نفورهم منها لمجرد سماعهم لأن الصدق لم يأخذ طريقه الى تلك التجربة. كما أن الصدق يقود الشاعر الى السمو بعواطفه ومشاعره فيتخذ من المواضيع الإنسانية الجادة موضوعا لأدائه الفني، وبذلك يكتب النجاح لتجاربه لأن تلك التجارب هي التي تجعله يسمو بانفعاله بتجاربه الى درجات الإشراق وقمة التوهج وعلى مدى ذلك الانفعال تكون قوة التعبير وجودته. (١٠)

وتتضح لغة الانفعال في الشعر من خلال الأساليب التي يستخدمها الشاعر لبيان انفعاله أو تأثره بموقف معين، كأن يتعجب من أمر لاسيما أن الاعجاب بالشيء أو التعجب منه أسبق انفعالا الى النفس فيستخدم المتعجب ألفاظا تبين درجة ذلك التعجب والانفعال. كذلك في أسلوب النداء فالشاعر حين يكون في درجة انفعال شديد كالغضب مثلا فإنه يستخدم صيغة معينة للنداء تختلف عن الانفعال العادي ويختلف نداؤه في الاستغاثة والندبة عنه في نداء الأسف والحسرة والندم. وكذلك الشأن في أسلوب الشرط فحين يشترط المرء في حالة الانفعال الشديد يتطلب الموقف حينها قوة وحسما في تركيب الأسلوب الشرطي، أما إذا كان الموقف هادئا مما لا يبعث على الانفعال سواء لدى الشاعر أو المتلقي فإن الشرط يرد حينها فاترا لا قيمة انفعالية يعبر عنها لأنه أساسا لم يقم على الانفعال.

وكلما كانت الأساليب المستخدمة في تحديد درجات الانفعال قوية رنانة تولد لدى المتلقي إحساسا قويا بالانفعال وتهزه من أعماقه ، كلما كانت اللغة الشعرية قادرة على تصوير تلك الانفعالات والمشاعر الناتجة من تمكن الشاعر وعظمة استخدامه تلك الأساليب الانفعالية وتزداد عظمة استخدام هذه الأساليب الانفعالية بقدرة اللغة على الاختزال، ومعنى الاختزال أن يغفل الشاعر أدوات التعجب والنداء وأدوات الشرط ليس إغفالا عن قصد وإنما عن قوة الانفعال بحيث يجعله ينادي دون أدوات نداء، ويتعجب تعجبا سماعيا نابعا من عمق الانفعال الداخلي مما جعله يغفل استخدام أفعال التعجب التي ألفها المرء (في مقام التعجب. فأدى ذلك الاختزال في لغة الانفعال الى الخروج على المألوف، وهنا تبرز قدرة الشاعر الحقيقية في كسر حاجز الألفة والعادة التي سار عليها الجميع، فليس لأمثالهم قيمة شعرية تميزهم وتفردهم، ولكن الخروج على المألوف هو الذي يجعل من التجربة الشعرية مناط اهتمام النقاد واللغويين والباحثين في مجالات الأدب واللغة فيدرسون ذلك الخروج وجوانبه المتنوعة وتزداد بذلك أهمية تلك التجربة المتفردة، وبالتالي تزداد مكانة صاحبها ويعلو صيته.

والذي أقصد إليه هنا في الخروج على المألوف هو في نظام الجملة وتركيبها اللغوي لأداء الأسلوب المعين، فالشعراء يتفاوتون في أساليب تركيبهم للجملة الشعرية تفاوتا يكسب بعضهم تميزا وتفردا ويفقد بعضهم اهتماما بتجربتهم الشعرية، فيولي النقاد والباحثون عنها مدبرين لا يعيرونها اهتماما، ولا يقفون عندها لخلوها من التفرد ولأنها لم تأت بجديد لا من حيث التجربة ولا من حيث بناء الجمل في النص «إن بناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر، ويكشف تفرده وامتيازه. وكم من الكلمات المفردة تستخدم عند عدد من الشعراء ولكنها في بعض الشعر تكون متلألئة مشعة لأنها صادفت بناء دقيقا وموضعا سليما، وتكون هي نفسها في بعضه الآخر قاتمة منطفئة لأنها لم تصادف بناءها، ولا موقعها الملائم، فليست القيمة في المفردات من حيث هي، ولكنها في بناء الجملة ونظم التركيب». (١١)

وفي هذا الجانب من دراسة اللغة في شعر ا لخليلي، سأتناول بعض الأساليب التي كان للانفعال فيها تأثير ووقع على النفس، من خلال تحليل الموقف الشعري الذي دعا الى ذلك الأسلوب

الانفعالي المعين فأكسب الموقف الأسلوب قيمة انفعالية تفرد بها.

(أ) أسلوب التعجب :

إن قيمة أسلوب التعجب في لغة الخليلي الانفعالية قد اكتسبت مكانتها من خلال اختزاله لأساليب التعجب (ما أفعل - أفعل به) إذ الملاحظ أن شعره خلا منهما واكتفى بإيراد التعجب السماعي وهو أكثر قدرة في التعبير عن حدة الانفعال وقوته.

والخليلي يتعجب من كثرة مصائب الدهر ونوائبه، ويتعجب أسفا وحسرة، ويتعجب نداء واستغاثة ويتعجب فخرا وزهوا ويتعجب سخرية وتهكما.

فتراه يقول

الله أكبر يالشيخ زمخشر
ته بين أرباب العلى بالمعرفة
فلأنت بدر في سماء بلاغة
لا مطمع لمعارض أن يخسفه

يتعجب الخليلي من غزارة علم الشيخ الزمخشري لاسيما في «الكشاف» الذي فصل فيه القول بنفي رؤية الخالق كما وكيفا. ويتفاعل الخليلي مع الموقف مستخدما صيغة (الله أكبر) للتعجب النابع من انفعال داخلي قوي يشعر بالسعادة والغبطة لوجود عالم كالزمخشري تناول تلك القضية ورد عليها الرد القاطع وأكد ذلك الانفعال الإتيان بحرف النداء بعد صيغة التعجب (الله أكبر، يا لشيخ زمخشر) تشجيعا وافتخارا. إضافة الى الإتيان بصفة فعل أمر (ته) أي دعوة الى الافتخار، وتفاخر بنفسك بين أهل المعارف والعلوم فأنت قد فقتهم علما ومعرفة فحق لك أن تفخر بنفسك، وليس ذلك غرورا وتعاليا وإنما هو حق لك. فالانفعال الناتج من الشعور بالفرحة والانتصار على أصحاب الدعاوي الباطلة هو انفعال نابع من القلب المليء بحب العلم والمعرفة فطبيعي أن يفخر ويتعجب من عالم مثله ملك حب العلم وسخر حياته له ولخدمته. ويقول في مقام آخر:

وقد غض طرفا من حياء وهيبة
بدهشة قلب في تزلزل أركان
تكامل منه ذلهك وانكساره
إمارة تعظيم لبرزة سلطان
فأدمعه تجري بلوعة وجده
فيالك بحرا سال من حر نيران

حين يصف الخليلي الصوفي الذي امتلأ قلبه شوقا الى لقاء الخالق تعالى، فهو دائم الشوق لا يشفي غليله منه كثرة الذكر والدعاء، هائم في حب من أحب، من سلب منه روحه وعقله وقلبه يتوق الى وصله، ففي كل وقت يذكره في يومه وفي صبحه وليله يتلون بكل صيغ التلوين وغايته الكبرى أن يعرج الى خالقه وحبيبه العلي القدير. وبدت العلامات الجسمية بعد أن أنهكته العلامات الروحية فأصبح دائم البكاء، كثير الحياء والهيبة كثير الذل والانكسار في وقوفه يناجي خالقه وكأنه يقف بين يدي حاكم في حضرته، كل ذلك قد ملأ الخليلي تعجبا وألما مما يعانيه ذلك الصوفي ولكن تلك المعاناة هي مما يحبذها لأنها الوسيلة الى بلوغ الغاية والوصول الى الحبيب، فيتعجب الخليلي من غزارة دموع الصوفي فكأنها البحر الذي تضطرب في أحشائه النيران فتتدفق أمواجه متتالية معبرة عن ذلك الاضطراب، وكأن دموعه بركان تفجر بالنيران المحرقة واستخدم الخليلي صيغة (فيالك بحرا سال من حر نيران) للتعجب من غزارة الدموع وهو تعجب يوحي بالألم الداخلي الذي يفتت قلبه، ألما نابعا من قوة الشوق والحب والهيام، وهو بالإضافة الى التعجب يشمل كذلك نداء في صيغة تعجب ينادي البحر وهو الدمع الغزير المتدفق الذي سال من شدة نيران الشوق الملتهبة في الأحشاء.

ويستخدم الخليلي صيغة التعجب (فيالك) في مقام الألم والحسرة التي تستولي على قلبه وتملأه حزنا وشكوى، فنجده يتعجب من الدهر من كثرة نوائبه ومصائبه التي أشجت قلبه وقضت مضعجه فيناديه متعجبا منه بقوله:

فيالك دهرا قد شجتني خطوبه
به عصفت للجور نكباء زعزع

وبذلك تكون صيغة (فيالك) التي يستخدمها الخليلي في التعجب موحية بالألم والحزن والحسرة، فهي تقال في مقام الشكوى والشعور بالألم.

وكذلك يستخدم الخليلي صيغة النداء التعجبي في مقام الأسف والحسرة الذي يوحي بالسخرية والتهكم على الأعداء يقول:

من واجه القوم للقياهم
فقل له يا ضيعة العمر
ومن تولى عنهم مدبرا
رد الى الموقف بالقسر
ومن تعاطى بهم فتكة
لا يرم بالسهم ولا الفهر

فالأعداء الذين قدموا لقتال المسلمين لاسيما إذا كانوا من أنفسهم ، فهم الفاقدون لأنفسهم لأنهم هم الذين قدموا للقتال وطلبوه ، فأعمارهم مفقودة ضائعة، والخليلي متيقن

مـن نتيجة الحرب لـذلك استخـدام أسلـوب النداء التعجبـي (فقل لـه يا ضيعـة العمر) سـاخرا منهـم ومتهكما بفقدهـم أرواحهم، ومهما حـاولوا الفـرار فإنهم سيردون الى الموقـف وساحة الحرب بالقوة الى أن يتم القضاء عليهم وقتلهم بذلك يكونون قد فقدوا أعمارهم وأرواحهم.

ويفتخر الخليلي بنفسه متعجبا من فصاحة لسانه في قول الشعر الذي لا يفوقه فيـه أحد ولا تفاخره الأوس والخزرج، فكل شعـره يفوق شعرهـم، ولا أحد من الشعـراء يجاريه في فصاحته وبـلاغته، لأن مدحه وقوله الشعـر ليس لأجل المال والجاه أو المطالب الدنيوية وإنما هو مدح لأهل الحمد والثناء الى المولى القدير الـذي لا يرجو منه مالا أو عطـاء وإنما يرجو المغفرة والفـوز بنعيم الآخـرة، فقد عـرج بمدحـه الى السماء يقول:

بمدحهم تهت فخرا عـلي
أناس لدى غيرهم لو هـجوا
ترشح شعري بأنوارهـم
حـلي كمـال بـه يبلـج
فقمت أنادي لمن شـأنه
لغيرهم الشعر يستنسج
أيا شاعر الدار ويك استمع
عجائب في مدحهم تنسج
لساني بأمداحهم طـيب
ومدحـك غيرهم يسمج
وإني ضليع لدى بابهم
وأنت الى غيرهـم تعرج

فاستخدام صيغة (أيا شاعر الدار ويك استمع) فيه دعوة الى الاستماع الى عجـائب شعـره التي نسجهـا في مـدح أهـل الثناء والحمـد والدعـوة الى التعجب مـن تلك العجـائب التي ترشح بها شعـره، فلسانه بمدحهم طيب ومـا سواه لا طعم فيه ولا ذوق فهـو سمج، كما أنـه ضليع قـادر على الوقـوف ببابه في حين أن غيره يعرج الى أبواب الملوك يستجدي العطايا والهبات فكـأنه وقوف ذليـل لا يملك عزة نفسـه ولا يحافظ على ماء وجهه.

وبـذلـك تفـاوت أسلوب التعجـب في استخـدام الصيـغ الملائمة بحسب الموقف الانفعالي الـذي يكون فيه مقام الشعر وبحسب طبيعة الشاعر الانفعالية.

(ب) أسلوب النداء :

ويتنوع كـذلك المقام الانفعالي في أسلـوب النداء فأحيـانا يأتي النداء مليئا بانفعال قـوي متدفق في موقف الحرب، فيه يستنجد الخليل طالبا الاستغاثـة من الله عز وجل أن يخلصه من هذه الحرب وأن يشن حربا على الأعداء ويمزق أسوارهم ويحطم قـلاعهم وحصـونهم، كذلـك نجد الانفعـال قويـا في موقـف يدافـع فيه عن الـدين الاسلامـي فلا هـوادة فيه ولا مهادنـة بل لا بد من القطـع في الأمر، فيكون النداء نـاتجا عن انفعال في إلـزام وأمر بالتنفيـذ وغيره من المواقف الانفعـالية التي تحدد صيغة النداء.

فيقول في الاستغاثة طالبـا العون والامداد بالنصر من الله تعالى:

فيا رب عجل منك للدين نصرة
يقوم بها ليث من الناس أشجع
يجر إليهم بحر جيش عرمرم
لديه شتيت الأكرمين تجمعوا
خميس ولو أن الجبال تعرضت
له كاد من صخرها يتقلع

فهو يتوجه الى الله عز وجل مستغيثا طالبا نجدته وإمداده بالنصرة، ويرجوه أن يعجل بإرسال النصر على يد فارس من الشجعـان يقود جيشـا عظيما ضخما مكـونـا من الأكـرمين الذين تفرقوا في الأرض فتجمعـوا في هذا الجيش، وذلك الأمر في الأبيات ما هو إلا على سبيل الـرجاء والاستغاثة وليس على سبيـل الإلزام، والاستغـاثة تـرد مـن الأدنى الى الأعلى، مـن الإنسـان الى خالقه.

وتزداد حدة الانفعـال الداخلي في هذا الموقف الـذي يقول فيه:

فيا غارة الله أغضبي وخيوله ار
كبي ومواضيه أنعمي بورود
ومني على الأعداء منك بزورة
تريحهم من كفرهم بلحود
ويا رب مزق كل سور وخندق
عليهم وحصن شامخ ووضيد

إذ ترتفـع نغمة الاستغـاثة والنداء المختلطـة بالـدعوة الى الغضب وشن الإغارة للإطاحة بالأعداء وهي دعوة نابعة من الغيرة على الدين وهـي غيرة شديدة قويـة لمن أخلص نيته في سبيل الله والدفاع عن الدين الاسـلامي، فجاء نداء الاستغاثة قويـا مليئا بالـروح الثورية، فكانـت صيغة النداء (فيـا غارة الله) ومقترنة بـالدعوة الى الجهـاد (أغضبي، خيولـه اركبي، مواضيه انعمـى بورود، مني على الأعداء)، يتـوالى النداء مرة

أخرى واذا كـان في هذه المرة قـد اقترن النداء بـ (غارة الله) فإنه في المرة الثانية قد جاء متصلا (يا رب) صريحا ومباشرا، وإن ارتبط كـذلك بـالدعوة الى التمـزيق لشعـور الخليلي بأن أولئك الأعـداء قد أثـاروا الرعـب في قلوب المسلمين ومـزقوا أحشـاءهم وأعـراضهـم بكثرة مـا عـاثوا في الأرض فسـادا وظلما، فيـدعو الله أن يمـزق شملهم ويفـرق صفوفهـم وأن يدب في قلـوبهم الرعب مثلما فعلـوا بهم (مزق، فـأمكر بهم، واذقهـم عـواقـب مكـر، شرد بهم، لا تبـق ديـار) إذ تتـوالى الـدعوات لكثـرة مـا احتواه قلبـه مـن ألم وحسرة لشدة مـا أصابهم، وهـذه الدعوات ليست إلا تفريغا مما احتبس في قلبه فلا يشعر بتـواليها على لسانه إلا بقدر ما يخفـف حدتها من قلبه.

وتقل حدة الانفعال في المواقف الـدينية التي تتطلب هدوءا ليتمكـن الشاعـر من الإفهـام وايضـاح الـرأي للمتلقين، ولأن هذه المواقف تتطلـب قدرة على الإقناع، وهذا الأخير لا يتـم عن طريق الانفعال الشديد والقوي وإنما بحاجة الى هدوء واتزان عقلي وروحي. ففي موقف إبداء الرأي في قضية نفي رؤية الله تعالى، يوجه الخليلي نداءه الى أولئـك القائلين، وهو نداء تشيع فيه نغمـة الهدوء لأنه بحاجة الى وسـائل إقناع وهي مسـألة تتطلب تفكيرا وترويا قبل أن يتوجه بإبداء موقفه يقول:

يا من يقول برؤية المولى الذي

قد جل عن ابصـارنا المتكلفه

مهلا هديت دع المراء على الهوى

واخلع بهيمي الصفات المتلفه

وألبس صفات مقدس ملكية

تكسى من الأنوار أصفى ملحفه

فـالخليلي ينـادي أولئـك القـائلين مـن غير أن يحدد الأشخاص المتوجه إليهم بالنـداء (يا من يقول..) وكأنه بهذه الصيغة يترفـع عنهم فـلا يجعل نفسـه في مستوى القـائلين برؤيـة الله تعالى، بـل هو يسمـو عنهم بتنـزيهه لله تعالى عـن إمكـانية الـرؤية فكيـف له أن يتسـاوى معهم؟ لـذلك نجـده يناديهم بالنكرة غير المقصودة فيعمم نداءه ولا يخصصه الى فئة أو طائفة معينة.

كما ينـادي الخليلي الصـوفي الـراغب في سلـوك طـريـق العابـدين نداء هـادئا لا قوة فيه ولا حـدة انفعال، بل يـوحي بسعة الصدر لأن الموقف يتطلب التـوجيه والإرشاد وإسداء النصائح وهي مسألة تحتاج الى الشعور بالأمان والطمأنينة، لاسيما أن الموضـوع المطـروح لتقـديـم النصـائح فيـه هـو مـوضـوع التصوف والسفـر الـروحي الذي يسعـى إليـه الصوفي في مجاهـداته . لذلـك لابد أن تمتلىء نفسية الشـاعر بـالسكينة وهـدوء الانفعال فـالموقف لا يتطلـب قوة وحـدة يقول:

فيا قاصدا فيها سلوكا له استمع

مقالي إصغاء لنطقي وألحاني

دع النفس لا تنظر إليها تلفتا

وكن خارجا عنها بنفرة شنآن

فالدعـوة هنا ليست موجهة الى شخـص بعينه وإنما هي موجهـة لمن أراد أن يسلك طريـق المقامـات، لذلك جـاء النداء بصيغة النكـرة غير المقصودة (فيـا قاصـدا) وفيه مخاطبـة بالرفق واللين والهوادة (استمـع مقالي إصغاء .. ، دع النفس، لا تنظر إليها تلفتا.وكن خارجا) وهي كلها توجيهات وأوامر على سبيل النصائح وتوجيه الرأي الصائب.

ويختلف الموقف هنا عن المواقف السابقة، فهنا النداء جاء بصيغة العلـم المفرد لكنه مع ذلـك يحمل معنى السخـرية، إذ لشدة مـا أصاب الناس من ظلـم وفساد جنته أيـديهم بسبب ابتعـادهم عـن مبادىء الـدين وتعـاليمه والقيـام بفرائضـه وواجباته، فإن الخليلي هنا يوجه نداءه الى عمان ويدعوها الى التباهي والافتخار بأن ما حل بها إنما هو بفعل أهلها فلها أن تفخر فخر الغالب المنتصر والمترفـع ذي الكبرياء والتعالي فلها الحق أن تفخر يقول :

بذلك تيهي يا عُمان فإنما

بأهليك تيه غالب وترفع

وبذلك فـإن النداء تتفاوت فيه درجـات الانفعال بحسب تفاوت الموقف الذي يستدعي النداء فيه، فهناك المواقف المليئة بـروح الغضب والثـورة، وهناك المواقـف التـي تشيع فيهـا النغمـة الهادئة الـرزينـة التـي لا تحتـاج الى حـدة وقـوة في الانفعال، وهنـاك نداء يشعر فيه الشـاعر بالترفـع والكبرياء وآخـر يسخـر فيـه من المنـادي ويشعره بـالتهكم. وبمقـدار تفاوت أساليـب النداء تكون مكانة الشاعـر وتفرده بين أبناء جيلـه مـن الشعـراء في استخـدامـه للنـداء في لغـة الانفعـال وتوظيفه لها الى جانب الأساليب الأخرى.

(ج) أسلوب الشرط :

الشرط في أغلب الأحـوال ينتج عن انفعال وجـداني قوي، يصدر عن المرء في حـالة أن يربط بين القيام بأمـر وما يترتب على ذلك القيام فإذا حـدث الأول أدى الى نتيجة معينة. والمرء بصفة عامة لا يلجأ الى الشرط إلا إذا تطلب الأمر قوة وحزما ويكون المرء في حالة تردد بين أن يقوم وألا يقوم، حينها يأتي الشرط قاطعا الأمر وجازما بالنتائج.

ولغـة الانفعال في الشرط عنـد الخليلي تنـم عن المواقـف

القوية التي استدعته لاسيما في مواقف الدين والدعوة الى العلم وبيان أهمية العقل، كما يستخدم الشرط في التهديد والوعيد في الحرب ليشعر المعارضين، بقوتهم وصلابة رأيهم فنراه يقول في ضرورة الأخذ بالعقل والاستناد الى آرائه وعدم الإعراض عن شاهد العقل:

وإذا اطرحت العقل خلفك معرضا
عن شاهد العقل الذي لن تخلفه
فعديم نور العلم غير مخاطب
إذ قد تشبه بالحمير الموكفه

إذ يشير الخليلي مخاطبا أنه في حالة ترك أمر العقل والإعراض عنه وعن شواهده فإن المرء حينها لا تفيد معه لغة العلم والمتعلمين فمخاطبته بهذه اللغة لن تجدي معه، إذ أنه في تلك الحالة (قد تشبه بالحمير الموكفه) فالذين ألغوا عقولهم كالحمير لا ينفع معهم الكلام.

وتزداد حدة الانفعال وتعلو في إبراز شأن العلم، فالعلم الذي ينفع صاحبه هو ما كان يهديه الى الحق وترك هم الدنيا وملذاتها والتوجه الى نعيم الآخرة وثوابها الجزيل. فالخليلي يخاطب المسلم الصوفي بلغة قوية نابعة من حرصه الشديد عليه، فهو المعلم والخطيب الذي تهمه مصلحة تلاميذه وأهل مجتمعه يقول:

وإن شئت عز العلم فالعلم عزة
لباس لبوس الذل لله مسلما
وإن كنت تبغي العز والجاه في الدنا
فدع عنك داعي العلم وارحل مسلما

فالخليلي في البيت الأول يأتي بأسلوب الشرط المكون من أداة الشرط والفعل وجوابه في الشطر الأول من البيت كاملا، وذلك يدل على أن لغة الانفعال لديه كانت قوية صبها في شطر واحد اذ لم يتمالك نفسه لكي يصل الى البيت كاملا.

أما في البيت الثاني فقد جاء فيه أسلوب الشرط متوزعا على أجزاء البيت دلالة على هدوء حدة الانفعال عما كانت عليه وذلك الهدوء جاء نتيجة أنه أراد أن يفسر أكثر (وإن كنت تبغي العزوالجاه في الدنا) فقد جاء بتفصيل أكثر لتمسك المسلم بالدنيا وما فيها من عز وجاه، وأورد نتيجة ذلك التمسك في الشطر الثاني (فدع عنك داعي العلم وارحل مسلما) فهو جواب يوحي بالترك الفوري والسريع لمجلس العلم والقائم بأمره بين المسلمين ويلزمه بالرحيل دون مناقشة، وصيغة جواب الشرط جاءت موحية بنغمة القوة والإلزام التام (فدع عنك) (وأرحل مسلما). وقد اقترنت الفاء في جواب الشرط لأن الجملة جاءت طلبية إنشائية في كلا الموضعين (فالعلم عزة – فدع عنك).

ويتطلب مقام الحرب لغة التهديد والوعيد التي توضح قوة الانفعال وحدة المشاعر، فتعلو صيحاته وتتغير نغمته الصوتية التي شاعت في الأبيات السابقة فهنا المقام تغير فهو مقام حرب وينبغي أن تلائمه لغة خاصة به تشيع فيها القوة والعنف كما تشيع على ساحة الحرب الضرب والطعن، يقول :

أقول لكل ذي عقل ولب
ودين في ربا الإخلاص نامي
وأهل عُمان أدعوهم جميعا
وكل موحد بطل همام
الى نصر الاله وإن يكونوا
متى يدعون أنصار الامام
وإن لم يسمعوا قولي ويرعوا
فسوف يرون عاقبة الملام

فهو في خطابه القوي لأهل عُمان الذين انقسموا الى طائفتين هناوية وغافرية، يدعوهم الى الاتحاد تحت راية الامام، ثم يعمد الى اسلوب الشرط (وإن لم يسمعوا..) فإنهم سوف يرون مالا يسرهم (سوف يرون عاقبة الملام) وهذا تهديد وانذار بالعاقبة، لا يفيد فيها اللوم ولا الندم، ولكن إذا حدث وأطاعوا النصيحة فإنهم سوف يسلمون من العذاب ويلقون بالتحية والسلام، يقول :

وإن تبتم الى المولى وابتم
تلقوا بالتحية والسلام

فأسلوب الشرط يتطلب قوة وانفعالا يتوافق مع الموقف الذي حتم على الشاعر أن يشترط فيه، وهو بذلك الشرط يكون قد قضى في الأمر وقطع التفاوض فيه.

ثالثا : ظواهر لغوية في شعره:

إن تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا، هو في حقيقة الأمر تحليل النص المكون من عدد من المفردات اللغوية التي تتآلف فيما بينها في تركيب يتميز بالصحة النحوية والجمال اللغوي ليؤدي في النهاية المعنى الشعري.

ولذلك فإن الباحث اللغوي حين يكون بصدد دراسة لغوية لنص من النصوص الشعرية تراه لا يهتم بدراسة المفردات اللغوية منفردة عن التركيب الذي وردت فيه، وأنما يأخذ التركيب اللغوي ككل ويبدأ في تحليله تحليلا لا يفقد اللفظ فيه حيويته ولا يفصله عن التركيب، وإنما يحلله في إطار المعنى الذي يؤديه ويخدم السياق الشعري. فالكلمة المفردة لا قيمة لها بدون السياق ولا يمكن أن تعد معيارا لبراعة الشاعر اللغوية، فهي كلمة مجردة تؤدي معنى ثابتا ودلالة معجمية واحدة أما حين تنضم الى غيرها في سياق

معين فـإنها تكتسب دلالـة سياقيـة جـديدة وهنـا يتفاضـل الشعراء في استخدامهم للكلمة المفـردة «إن الشاعر لا يتعامل مع المفـردات من حيـث كونها مفـردات، ولكنه يتعـامل مـع تـراكيب تقـوم فيها المفـردات بوظـائف تكتسب بها معـاني جديدة لم تكن متوافرة لها من قبل. فالكلمة في التركيب غيرها مجردة مفردة». (١٢)

من هنـا فإن الشـاعر حين يهم بـولادة قصيدة أو نـص شعري فـإنه تتوارد المفـردات اللغويـة في ذهنه الواحـدة تلو الأخرى فيقوم بعمليـة الاختيار لما يلائم معناه الشعـري من ألفاظ تـؤدي دلالات لغوية معينـة يكسبها معاني جـديدة في السياق، وبعد أن يتم الاختيار ويحصل على قـائمة طويلة من المفردات يبدأ بعملية التشكيل والتنظيـم لتلك المفردات، لتنظم في سلـك تركيبـي معين يختـاره لها الشاعـر لتـؤدي الغايـة الدلاليـة التي يسعـى إليها فتتكـون من خـلال ذلك عـدد من التراكيب في الأبيـات ومن ثم في القصيـدة كلها. «عندمـا يعمد المبدع الى تكـوين جملة لغـوية يقـوم بعمليتين متكاملتين، في الأولى يجري اختيارا في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره بحيـث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام». (١٣)

وتنبغي الإشارة الى أن هذه العمليـة تحدث في ذهن المبدع أو الشاعر بطريقة لاشعوريـة، إذ أنه من غير المتوقع لمن ملك موهبـة الشعر والشـاعريـة أن يتعمد العـزلة لمجـرد أن يعد لقصيـدة جديـدة لم تولـد بعد، فيضـع قائمـة من المفـردات ويحاول أن يجمع تلك المفردات في تراكيـب معينة حتى يصل الى المعنى وبعـدها يقـول قصيدتـه تلك، أظـن أن هذه عمليـة يقوم بها من يـدعي الشاعريـة وليس له مكان فيهـا، إذ كيف لشاعر مبدع امتلـك موهبة الشعر وتفجرت قريحتـه بأعذب المعاني الشعرية وأرقها أن يقوم بعمليتين بطريقة متعمدة

وأعود لأقول إن الكلمة المفردة حين تنتظـم مع غيرها من المفردات في سيـاق لغوي، فـإنها بذلك تكـون قد انتقلـت من دلالتها المعجميـة التي ولدت معها الى دلالـة سياقية جـديدة، انتظمت مـع غيرها فـأخذت دلالـة نحويـة في تركيـب نحوي معين من خـلال التفاعـل بين العلاقات النحـوية والعـلاقات الدلاليـة وبين المفردات ووظـائفها في التركيـب اللغوي، فـأي لفظ مفرد «لا تتحـدد دلالته إلا في السياق اللغوي مـن خلال علاقاته النحـوية بعناصر جملته ومن خلال سيـاقه في النص كذلك» (١٤) ويتساوى في ذلك الاسـم والفعل والحرف فلكل منها دلالة في نفسه ودلالة في السياق، فـالاسم مثلا، له دلالة معجمية أولية ولـه دلالة نحوية في التركيـب اللغوي لتتحول تلك الـدلالة المعجميـة عن طـريق الـدلالة النحـوية الى دلالـة سياقيـة اكتسبها من تفاعلـه مع غيره من المفـردات ونستدل على تحول الدلالة الأولية الى دلالة سيـاقية في الفعل (خان) في بيت الخليلي حيث يقول :

خانتهم الخيل الجياد ولم تطل
تلك الرماح الى الوغى إذ خاروا

فـالدلالـة المعجمية الأوليـة للفعـل (خان) مـن الخيانـة ونقض العهـد والميثاق كـأن يخون فرد فـردا آخر وينقـض العهد الـذي كان بينهما واتفقا عليـه، والفعل (خـان) اكتسب دلالة نحوية من خلال صيغة الفعل ودلالته على الزمن الماضي إضافة الى اتصـاله بضمير المفعول به فأعطـى ذلك الاتصال دلالة جـديدة للفعل استمـدها من المفعـول به لتأكيـد وقوع الخيانة عليهم وتخصيصهـم بها. كما أن دلالة الفعل الأولية قد أضيفـت إليها دلالـة جديدة استمـدتها من السيـاق، فإن الخيانـة قد وردت مـن كائن حي غير عـاقل (الخيـل الجياد) وقيدت تلك ا لجياد بقيد الصفـة ولم تطلق الكلمة على معناها فليسـت الخيانـة من أي نـوع من الخيـول وإنما من الخيـل الجياد، وهنا تكون الخيانة أشد وقعا وأعظم مصيبة.

فاكتسـب بذلك اللفـظ الذي ورد في السياق معنـى دلاليا يختلف عـن معناه الأولي عـن طريق العـلاقات المتبـادلة بين الـدلالة النحـوية وبين المفـردات بدلالتهـا. ويختلف تحديـد الـدلالة السيـاقية لأي لفظـة بـاختلاف فهـم السياق نفسـه فصيغة الألفـاظ من الناحية الـدلالية تتفاوت بحسـب المعنى الذي تؤديه في السياق.

وبنـاء الجملـة في شعـر الخليلي يتطلـب دراسـة المعنـى النحـوي والـدلالي للتراكيب اللغـويـة حتـى يتكامـل المعنـى النحوي والمعنى الدلالي للمفردات لتـؤدي الى المعنى السياقي الشعري للنص.

يقول سعيـد بن خلفـان في إحدى قصـائده واصفا حـالة الدين في زمانه وما أصابه من ضعف وهوان:

زمان به الدين الحنيفي دارس
وناصره مستضعف ومروع
فيالك دهرا قد شجتني خطوبه
به عصفت للجور نكباء زعزع
ونال به أهل الديانة والتقى
هوان به عز الجهول المضيع
تباح دماء المسلمين ظلامة
ولا ملجأ يحمي ضعيفا ويمنع
وتنتهب الأموال في كل محفل
ولا قائما بالعدل عن ذاك يدفع

تبدأ هذه الصورة بتقرير حقيقـة واضحة قدمتها الجملة الاسمية في صدر البيت (زمان به الدين الحنيفي دارس) إذ جاء

الخبر (دارس) مؤديا المعنى الذي يبين حالة (الدين) وليس أي دين فهو (الدين الحنيفي) فكان دخول (أل) التعريف على المضاف والمضاف إليه أكسبه أهمية فهو حقيقة تربط بين الشاعر ومن يخاطبهم، فلا يتحدث عن أمر غريب عنهم لذلك جاء التعريف مؤكدا على دلالته. ثم تأتي المفارقة، ففي الوقت الذي يتحول فيه الدين الى الضعف ويصبح دارسا زائلا قد طمست معالمه الأحداث التي مر بها المجتمع، فإنه من الطبيعي أن يتبدل الحال فـ (ناصره) والقائم بأمره أصبح (مستضعف) فتحول اسم الفاعل وما فيه من قوة في القيام الى اسم مفعول يقع عليه الضعف وجاءت جملة (وناصره مستضعف ومروع) جملة معطوفة على الجملة الاسمية الأولى. وكنتيجة طبيعية لما أصاب الدين وأهله من ذلة وضعف بفعل الزمان، يتوجه الخليلي بالنداء التعجبي من الدهر ومصائبه (فيالك دهرا) التي ألقت بثقلها على كاهل الشاعر، وقد تحقق ذلك عن طريق حرف (قد) التي يفيد تحقيق الشيء ووقوعه (قد شجتني خطوبه) إذ دخلت على الفعل الماضي المتصل بضمير المتكلم الياء (شجتني) أي ملأته شجنا وحزنا، وقد اتضحت الرؤية أكثر بظهور ضمير المتكلم العائد على الشاعر، وبما أن الشاعر قد أتى بالفعل الماضي المتصل بالضمير ليؤدي دلالة التخصيص، فكان من المفروض أن يقول بعد ذلك بما أنه يخاطب الدهر (فيالك دهرا قد شجتني خطوبك) باضافة ضمير المخاطب الكاف الى كلمة (الخطوب) ولكن الشاعر الحق بالكلمة ضميرا غائبا (خطوبه) وكأن الدهر الذي خاطبه قبل قليل قد أصبح بعيدا عنه، فكأنه بذلك يوهم نفسه ببعد الدهر ونوائبه وكوارثه ليوحي لنفسه بالأمان والطمأنينة. ولعله في ذلك أيضا حين أتى بضمير المخاطب في (فيالك) ليدل على أن المرء لا يستخدم صيغة (فيالك) إلا للأمر الذى لحقه منه أذى وألم، ففضل أن يخاطبه مصرحا به (دهرا) ثم يرجع الى ضمير الغائب (خطوبه) بعد أن بين وقع الخطوب على نفسه، فكان ضمير الغائب قد عاد الى سلسلته التي بدأها في البيت الأول (زمان به - ناصره - خطوبه - به عصفت) ليتماشى مع رغبته في جعل الزمان ونوائب الدهر بعيدة عنه حتى لا يتألم لقربها ولو لمجرد ذكر ضمير المخاطب.

وللدلالة على وقوع الحوادث في الزمن الماضي وفعل تأثيرها في نفس الشاعر الذي سيظل ذاكرا لها، الاتيان بالفعل الماضي الذي يؤكد تحقق الفعل (قد شجتني) وأكدت الدلالة الزمنية نفسها الفعل (عصفت) فقد قامت بفعل العصف وولت مدبرة تاركة وراءها الذكريات المؤلمة (للجورنكباء زعزع) وأتى الفاعل (نكباء) نسبة الى نكبة للتضخيم والمبالغة لكثرتها. مقيدا بالصفة (زعزع) للدلالة والمطابقة على أن الشيء الذي تهب عليه العواصف والرياح لابد أن تحركه وتزعزعه من مكانه وكذلك نوائب الدهر وعواصفه حين تهب على الدين فتقلبه الى الجور والظلم ويحل على الناس الفساد في أحوالهم الدينية والاجتماعية. من هنا نجد ملاءمة بين الفعل (عصفت) الذي ألحقته تاء التأنيث والفاعل ونعته (نكباء زعزع)، فكانت لتلك النكبة والمصيبة آثار خلفتها وراءها، إذ أدت الى (تبدلت الأحكام فيه) و(عطلت حدود) و (وسيم الخسف ما الله يرفع) فجاءت الأفعال (تبدلت، عطلت، سيم) موحية بدلالة التغير والتبدل وهو تغير الى الأسوأ بعد أن كانت قائمة على الحق والعدل، فظهرت أحكام جديدة أتى بها ذلك التبدل لا تلائم المسلمين ودينهم، فهي أحكام فاسدة تقوم على الظلم والطغيان. وعطف الفعل الماضي (عطلت) وهو مبني للمجهول على ما سبقه فلم تعد الحدود الاسلامية قائمة ولا يعمل بها و (سيم الخسف) فكل ما كان مرفوعا باسم الله تعالى قد أصابه الخسف والتغير وجاءت جملة صلة الموصول (ما الله يرفع) في محل نصب مفعول به للفعل (سيم).

الهوامش

١ - ضياء الصديقي، عباس محجوب. فصول في النقد الأدبي وتاريخه: دراسة وتطبيق (ط١، القاهرة: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٩) ص ٢٣٨.

٢ - عز الدين اسماعيل. الأدب وفنونه: ٨٥.

٣ - عبدالخالق محمود عبدالخالق. سيكولوجية الإبداع في الشعر الصوفي (مؤتمر النقد الادبي - جامعة البحرين - ١٩٩٣)ص: ٣.

٤ - المرجع السابق: ٤.

٥ - حسن محمد الشرقاوي، الفاظ الصوفية ومعانيها: ٢٥١.

٦ - محمد عزت عبدالموجود. أبوالطيب المتنبي: دراسة نحوية ولغوية، تقديم: أ.د:شوق ضيف (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص ٨٩.

٧ - المرجع الساق: ٩٠.

٨ - منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران الى بدر شاكر السياب: دراسة مقارنة (ط ١، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٨٤) ص: ٢٤٥.

٩ - أحمد الشايب. الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية (ط١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٨) ص ٧٣.

١٠ - ضياء الصديقي. فصول في النقد الأدبي وتاريخه: ٢٣٩.

١١ - محمد حماسة عبداللطيف. في بناء الجملة العربية (ط١، الكويت: دار القلم، ١٩٨٢)ص: ٤١٧.

١٢ - محمد حماسة عبداللطيف. في بناء الجملة العربية: ٤١٧.

١٣ - محمد عبدالمطلب. البلاغة والاسلوبية: دراسات أدبية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤) ص: ٢٢٨.

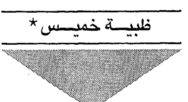
١٤ - محمد حماسة عبداللطيف. النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي (ط ١، القاهرة: مطبعة المدينة، ١٩٨٣) ص: ٥١.

***

الذات الأنثوية من خلال شاعرات خليجيات (٢)

حمدة خميس - ميسون صقر

ظبيــة خميــس*



حمدة خميس: شاعرة البدايات المفتوحة

حمدة خميس إحدى الشاعرات الرائدات في حركة الشعر الحديث في منطقة الخليج العربي ومن المؤسسات لأسرة كتاب وأدباء البحرين. صدرت لها الأعمال التالية: اعتذار للطفولة ١٩٧٨، الترانيم ١٩٨٥، مسارات ١٩٩٣، وأضداد ١٩٩٤ والشاعرة من القلة اللواتي يمكن رصد نمو تجربتهن الشعرية عبر مسار زمني خصب نسبيا حيث يمكن استقصاء تجربتها الشعرية منذ منتصف الستينات، وهي وإن تأثرت بالتيارات السياسية إلا أنها تكاد تكون نذرت نفسها، تماما، شعريا للأنوثة الخصبة سواء كأم، أو حبيبة، أو ابنة، حيث إنها حتى في شعرها السياسي لا يغيب رمز الأمومة عن قصائدها.

ولدت الشاعرة في البحرين عام ١٩٤٦، وتلقت تعليمها الجامعي في كل من العراق والمغرب، وعملت في حقل التدريس والصحافة وعاشت في لندن ودمشق والإمارات.

نشرت حمدة خميس أولى محاولاتها الشعرية عام ١٩٦٩ وكانت بعنوان (شظايا) ثم واصلت نشر قصائدها في المجلات والصحف المحلية حتى أصدرت أول أعمالها الشعرية في عام ١٩٧٨. وللشاعرة اهتمامات أخرى خاصة بالمسرح وبالطفولة عموما ويذكر الباحث والشاعر البحريني علوي الهاشمي في كتابه «شعراء البحرين المعاصرون» معلومات عديدة عن الشاعرة ويقيم تجربتها بالرأي التالي:

«تتميز تجربة حمدة الشعرية بقوة العاطفة الوجدانية الذاتية التي تسلطها على الموضوعات الوجودية والمضامين الواقعية والأفكار الفلسفية، فتحولها الى كتلة حية من خصوصية تجربتها الذاتية، حتى يبدو بعض قصائدها وكأنها قصائد عاطفية ذات نفس ذاتي محض، فهي تعبر عن تجارب ذات نزعة وجودية استعانت فيها بالحوار الداخلي وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة مع محاولة الانفلات من شكل القصيدة السيابية» (١).

كما تضمن كتاب علوي الهاشمي «ما قالته النخلة للبحر» دراسة متعددة المستويات لصوت حمدة خميس الشعري، وأفرد لصوتها جزءا من دراسته المذكورة بعنوان: «تململ الانسان في المرأة» حيث حاول تقديم دراسة حول عاطفة الحب عند الشاعرة ذاكرا التالي:

«وإذا كان الحب عاطفة إنسانية وحاجة بشرية فإن محكها الصحيح هو المجتمع،أي الآخرون، حتى لا تتحول هذه العاطفة الى مستنقع راكد معزول عن مجرى الحياة.

عبر هذا الإحساس الواقعي بعاطفة الحب كانت حمدة خميس في بداية تجربتها مع الشعر تتلمس طريقها الى فضاء الحرية ورحابة الحياة، ولكنه طريق يمر بظروف الواقع الصعبة مخترقا جدارها الأصم، داخلا مع احباطاتها في صراع نفسي حاد ينعكس بالضرورة على عاطفة الحب نفسها، بحيث يسود القلق والشك نفس الشاعرة وهي في قمة الإحساس بالحب» (٢).

★ شاعرة وكاتبة من دولة الامارات العربية المتحدة.

وقد ساق الباحث قصيدة (إذا ما قلت لا أدري فلا تغضب) للشاعرة والمنشورة في عام ١٩٧٠ للتدليل على تحليله السابق لعاطفة الشاعرة في تلك الفترة.

إن مثل هذا الربط بين الشرط الاجتماعي والقصيدة التي تقولها المرأة هو أحد براهين التحجيم الشعري وبالتالي الوجداني للمرأة وربطها بالشرط الاجتماعي المقنن والذي لابد أن ينعكس بشكل مضطرب على الروح الشعرية لقصيدة الحب والعاطفة التي كانت تحاول أن تكتبها الشاعرة في ذلك الوقت.

ولعل فيما ساقه د. رجا سمرين في كتابه «شعر المرأة العربية المعاصر ١٩٤٥-١٩٧٠» مثالا واضحا لما يمكن تسميته بالوصاية الذكورية الأدبية على عاطفة المرأة الشاعرة وعدم القدرة على استيعاب تجربتها ومحاولتها ضمن الطرح الذكوري الفوقي والذي بعينيه يقيم الأمور بشكل قاطع ومنحاز لمحافظته الخاصة يحدد الباحث اتجاهات الشعر النسوي المعاصر بخمسة اتجاهات هي : الاتجاه الذاتي، والاتجاه الموضوعي ، والاتجاه القومي، والاتجاه الانساني، والاتجاه الموضوعي. ويحدد الباحث نمو دائرة الاتجاه الذاتي في شعر المرأة العربية المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية معللا أسباب ذلك ـ كما يراها ـ في طبيعة المرأة الأنثوية واتسام شخصيتها بعدم الثبات حيث يوضح أنه يترتب على ذلك عجزها عن تنفيذ كثير من المشروعات التي تتجه الى تحقيقها نتيجة لعدم قدرتها على ضبط نفسها ومواصلة نشاطها، ومعنى ذلك أن سيطرتها على العالم الخارج عن حدود ذاتها تظل محدودة ومن هنا كانت حياة النساء أقل خصبا من حياة الرجال (٣).ويكمل الباحث ما شرعه من توصيف لشعر المرأة العربية بإحساس الوصاية والتفوق الذكوري واصفا شخصية المرأة بالسلبية وعدم الميل للتفكير المجرد البارد ومضيفا إليها عقدة النرجسية الطفولية حيث يفسر ذلك قائلا:

«وإذا زادت النرجسية عن حدها عند الفتاة فإنها تزيد من صعوبة العلاقات القائمة بينها وبين البيئة التي تعيش فيها، ومن ثم فإنها تنطوي على نفسها وتصبح كثيرة الشكوى من وحدتها ومن ظلم المجتمع لها، ولعل في هذا تفسيرا لكثرة ما يتردد من شكوى من المجتمع ومن الوحدة في الدواوين الأولى للشواعر المعاصرات على.نحوما نجد في «وحدي مع الأيام» لفدوى طوقان و«عاشقة الليل» و«شظايا ورماد» لنازك الملائكة، و«اللحن الباكي واللحن الشاكي» لجليلة رضا، و«أغاني الصبا» لملك عبدالعزيز «وحنين» لزبيدة بشير و«لهيب الروح» لفطينة النائب، وغير ذلك من الدواوين التي أصدرتها سواهن من الشواعر في بواكير الصبا وأوائل الشباب. فالشواعر في هذه الدواوين يكثرن من الشكوى ومن وحدتهن ومن المجتمع الظالم الذي لا يفهمهن وهن اللواتي يضممن بين جنباتهن قلوبا حانية تتسع لحب الجميع، وهذه النرجسية الزائدة عن الحد هي التي تفسر لنا انصراف الشواعر عن الواقع الضيق وتحليهن بأحلامهن وآمالهن في عوالم فسيحة من الأوهام والخيالات والتهاويل الجميلة البراقة» (٤).

إن ما طرحه د. رجا سمرين هنا هو وجهة نظر كلاسيكية نقدية لكيفية تعامل النقاد العرب مع نصوص الشاعرة العربية، فهي تنال التكريم عندما تمتطي صهوة الفروسية السياسية والخشوع الديني غير أنها عندما تقترب من عالم وجودها العاطفي واليومي تحاط بشتى الاتهامات من الذاتية النرجسية الى الجنون والانحلال الأخلاقي أحيانا.

تقول حمدة خميس عن تجربتها الشعرية:

«تجربتي في الكتابة خاصة ومريرة،فقد كان علي دائما الخروج من جلد الأنثى الناعم والالتحام بخشونة الأحلام، ولقد كان هاجسي هو التعبير عن الهم الإنساني ،وليس هم المرأة الجزئي.. انني امرأة لذا فأنا أحمل تراث قرون من الاضطهاد الخاص والمزدوج، وكان على التجربة أن تخرج من إسار الهموم الضيقة التي طرحها أدب المرأة التقليدي لتلتحم بهم الانسان، وطموحاته في الشمول، كما كان عليها أن تكتشف الموقع وتكشفه.

لقد اتسعت تجربتي بصعوبة خاصة بيني وبينك فتراثي الأدبي يضع المرأة في دور المتغزل به لا المتغزِّل، في دور المتمنع المدلل لا المعطي الباذل ولا المحروم الذي يعاني شظف العيش وخشونة السلوك.. وكان علي أن أخرج من هذا الاستلاب الرهيب، وكان الشعر ساحرا يأخذ بيدي رويدا رويدا نحو منطقة الإضاءة كان علي أن أختار واخترت.. ولم أشعر بالرغبة قط في التراجع عن هذا الاختيار.. وكان الشعر عالما مازلت أرتجف انتشاء كلما احتواني.

انه لغتي رغم الصمت ورغم الضباب ورغم التغييب، كان علي أن أخرج من عذرائي لأصنع الصعوبة والاحتمالات، أنني انتشر من خلال حصار النشر، وألتحم بالحلم وأعد ديواني الثاني.. وبالرغم من عدم وصول صوتي للذين أعطوني صوتي.. وبعد ففي الإمكان أبدع مما كان (٥).

هكذا بدأت حمدة خميس رؤيتها الشعرية في بداياتها. وما التصاق مصطلح «الشعر الذاتي» إلا محاولة يائسة من النقد العربي الحديث لتحجيم ما لم يتمكنوا من تحجيمه فيما بعد مما جاء في النص المفتوح للذات الشعرية الأنثوية في العالم العربي، والخليج بشكل خاص.

تطرح الشاعرة حمدة خميس بداياتها الشعرية في عملها الأول «اعتذار للطفولة»، وهي في هذا العمل شاعرة المشاعر، والأحاسيس تدور في محاورها ما بين طقسين: الاحتفاء

بالحياة، والغصة بها فهي رومانسية في المقام الأول غير أنها حاولت أن تطرح جزءا من تجربة الواقعية في شعرها وخصوصا فيما يتعلق بالقضايا السياسية. وقد حدث هذا ضمن تيار كان طاغيا خلال الستينات والسبعينات ورمى بظلاله على التجربة الشعرية في أغلب أنحاء الوطن العربي، إضافة إلى ظروف البحرين الخاصة آنذاك، ونشاط القيادات الوطنية السياسية فيها وخصوصا القومية واليسارية.

يضم العمل الشعري «اعتذار للطفولة» خمس عشرة قصيدة بما فيها مسرحيتها الشعرية القصيرة والمكونة من فصل واحد وتكاد هذه القصيدة المسرحية أن تكون إحدى التجارب المسرحية الشعرية القليلة في منطقة الخليج العربي.

وتتراوح عناوين القصائد ما بين بقايا الرومانسية والواقعية الثورية السائدة في فترة الستينات وعلى سبيل المثال هناك عناوين رومانسية مثل القصائد التالية:

– حوار عن الحب والمستحيل.
– توهج إنسان عبر اللحظة الزمن.
– طقوس للحب.
– تحول الأزمنة الرمادية.
– قسما يا جرح الشعر.
– أقبية الوحشة.
– وحيدون جدا.

وكذلك هناك أمثلة لعناوين واقعية قرأناها في جيل شعراء الستينات مثل :

– فوق رصيف الرفض.
– أغنية من العالم الثالث.

غير أن القصائد أيا كانت في مضامينها فإنها ممهورة دائما بختم الأنوثة الشعرية في مفردات حمدة خميس حيث تستعير صورها ومفرداتها من واقعها كامرأة والأمثلة على ذلك كثيرة:

تقول في قصيدتها «حوار عن الحب والمستحيل»:

– تأتين كالعرس
أو كالولادة . (ص٨)
– لك الآن في كل حبة قلب
وحبة رمل
جنين.
– ولا تمنحني غير ثوبك للطفل (ص٩)
– من يأت بابي يغن
نسجت من الحب عرسا له . (ص ١٠).
– بلادي تنامين فوق السواعد
إني حفرتك وشما على صدر طفلي.
– العرس جاء . (ص١١).

إن حمدة خميس وهي تفتتح ديوانها الشعري الأول بقصيدتها «حوار عن الحب والمستحيل» تهيء القارىء بمفردات سوف تطورها في أعمالها اللاحقة لكنها مفردات لصيقة بالأنثى سواء عبر فعل الولادة أو العواطف التي تشتعل بها الأنثى أما وطفلة وحبيبة.

و«حوار عن الحب والمستحيل» هي مزيج لتجربة حمدة خميس حيث تختلط الرومانسية بالواقعية وحيث تستخدم مفردات الحياة الأنثوية الخاصة بالعرس، والطفل، والحب. والقصيدة بوضوح تدور حول واقعة «تل الزعتر» بهمها الفلسطيني المأسوي العربي وهي حالة وصفية للمشاعر المتوحدة بالطبيعة، والساردة لضروب الألم، والمتشبثة بالأمل وتمثل قصيدتها «قصاصات من دفتر امرأة عاشقة في القرن الرابع عشر» استمرارا لما بدأته في قصيدتها الأولى حيث تزاوج الحب بالسياسة، والرجل بالوطن، والحلم بالكابوس، ولننظر الى جملها الشعرية في هذه القصيدة.

– «ارتديت اغترابي»

إنها تحول مشاعرها الموجهة الى رداء وزي تلبسه

– يغازل وجه حبيبي في شرفات السجون
– وغاباتك الموغلات الى جزر النفي
– آه إن انتظارك يبحر في قامتي خنجرا.
تلك كانت مدائن غدر
شردتني طويلا
شردتني طويلا
شردتني.

ان هذه المشاعر لا يمكن فصلها عن عيون المرأة المحدقة في أحوال الوطن ومأساويته وهي تنقلها عبر الأزمنة في قصيدتها «توهج إنسان عبر اللحظة الزمن» حيث تعددية الأصوات التي تمزج الأزمنة ما بين الخلفية والماضي والحاضر / السياسي والشخصي/ الاحتفاء بالطفولة والحبيب «المثالي» المنقذ الذي هو في حالات تجلي الغياب. وتمضي حمدة خميس لتسرد شيئا من سيرتها الذاتية في قصيدتها «طقوس للحب» حيث يرد هنا اسم ابنها البكر «زياد» لأول مرة غير أن هذه الإشارة ستتكرر كثيرا في أعمالها القادمة حيث أطفالها دائما حاضرون في القصائد سواء كرمز أو مسمى مشار إليه وهي كما تربط الطفولة القادمة بفكرة الثورة كذلك تفعل بربطها إياها بالأم كما فعلت في قصيدتها «لكم وقتكم... ولي زمني» . إن فكرة الثورة عند حمدة خميس ضاربة بجذورها في الماضي، والمستقبل القادم وما قصيدة حمدة خميس«اعتذار للطفولة» غير خطاب ثوري مباشر ومزيد من الانتظار لتلك الثورة التي تضعها على كاهل الطفولة

القادمة، هذا الانتظار العلامة في قصائد حمدة حيث تقول في قصيدتها «تحول الأزمنة الرمادية»:

هل تأتي شمس الأعراس •
يطل على قامتنا المصلوبة
سيف الوعد!؟

أما مسرحيتها «فوق رصيف الرفض» فهي مشهد لحوار بين الجبن والشجاعة بسيط وساذج ورومانسي النزعة.

وفي قصيدتها «حكاية نورس اسمه عزة» تربط القصيدة الخليج بمصر والنيل ضمن توجه الشاعرة العروبي وذلك الاحتشاد لفكرة الثورة القادمة وهي في قصيدتها «قسما يا جرح الشعر» تكاد تكون قاموسا لمفردات تلك المرحلة الثورية الشعرية سواء بالمباشرة أو المفردات الصاخبة والدموية حيث تتجلى فكرة الحرف المقاتل والنضال عبر الشعر، تقول الشاعرة في قصيدتها:

– يا حرفي قاتل
– كن قنبلة تنسف تاريخ الأموات الأحياء
– كن صوتا .. يحمل في الثورة.

إن هذا الخلط بين السياسي والشخصي يكاد يكون سمة لبقية قصائدها في عملها الأول سواء في أقبية الوحشة، وأغنية من العالم الثالث، وكتابة على بقعة ضوء، وكبرياء ، ووحيدون جدا.

ويمكن تفسير هذه الروح المقاتلة التي طغت على عمل حمدة خميس الأول بانعكاس مرحلة الفن النضالي الذي كان دائما في الخطاب الأدبي في مرحلة الستينات مختلطا بظروف البحرين الخاصة حيث كانت الحركة الثورية نشيطة وفعالة فيها، وقد التقت هذه الظروف مع صرخة القهر الأنثوي الخاصة بالشاعرة كامرأة تعيش في مجتمع تقليدي بوعي غير تقليدي وقد كان الطريق طويلا ووعرا لكي تستطيع حمدة أن تنطلق من بداياتها تلك الى أعمالها التي أتت بعد «اعتذار للطفولة» بسنين طويلة.

إن قصائد حمدة خميس الأولى كانت قصائد تفعيلة متأثرة بالشعر الفلسطيني والعراقي وخصوصا بدر شاكر السياب رغم أن الشاعرة تقول أنها قد تأثرت كثيرا بالشاعر اللبناني خليل حاوي، ولربما أصابت نصوصها بعضا من سوداوية وتشاؤم خليل الذي التقى بتجاربها الشعرية والحياتية في رؤية لشعر حمدة خميس في عملها الأول «اعتذار للطفولة»، وحوار للكاتب أحمد محمد عطية في كتابه «كلمات من جزر اللؤلؤ» يقول:

«وفي شعر حمدة خميس تبرز الرؤية السياسية، ويمتزج الرمز الشفاف بالواقع المعاش بالتراث البحريني، وخاصة تراث البحر والزرع والنخل وقد تحدثت عن مفهومها للسياسة قائلة في حوارها مع الناقد البحريني أحمد المناعي: (السياسة من وجهة نظري لا يمكن فصلها إطلاقا عن حياتي عندما أعيش وأحس ... وأحب ... وأتألم .. وأفرح... أكون إنسانة متلاحمة بكل الأسباب والمبررات التي منحتني هذه الأحاسيس، عندما أحب مثلا، وأشعر بأنه محظور علي أن أفعل ذلك أو أن هناك من يمارس تشويها على فكري، هنا أحس بأني مقهورة.. لذا أرفض التشويه ومبرراته، وأكون في هذه الحالة داخل السياسة لأن مبررات التشويه هي عادات أو نظم اجتماعية معينة، وكذلك فالألم يعني سياسة، والفرح كذلك، فعندما أرى هناك ما يحول بين الفرح وبين الإنسان ويسبب له الألم فإني أرفض هذا الحائل، فالرفض هذا سياسي أيضا، إذن مادمت أرفض فإني أمارس السياسة وأتدخل فيها) «مجلة الأقلام» عدد خاص بالأدب العربي في البحرين، مايو ١٩٨٠)» (٦).

ومن الواضح إصرار حمدة خميس السياسي الشعري في نصوصها الأولى مما قد يكون ساهم في ضعف العمل الأول فنيا بسبب الخطاب السياسي المباشر غير أنه أيضا حمل مؤشرات لنزعة حمدة خميس القوية نحو الحريات والتصدي للقهر بحجم وعيها آنذاك.

وإنني التقي في تحليلي لقصائد حمدة خميس الأولى مع الناقد أحمد محمد عطية، حيث رأى أن أفضل قصائد الديوان الأول تمثيلا لبدايات حمدة خميس هما القصيدتان الأولى والثانية من الديوان، ففيهما يتعانق الرمز والحلم والواقع، وفيهما تحاول حمدة بناء مفردات عالمها الشعري، وصوره غير أنها تقفز — على حد قوله — في ديوانها الأول بعض الصياغات النثرية المباشرة والعبارات الخطابية والتقريرية النابعة من حماسة الشاعرة وثورتها أيضا، وقد جاء الكثير من الخطب بلا كشف ولا رؤية جديدة متفجرة توازي حماس الشاعرة في تلك المرحلة.

ولسوف تتخطى حمدة خميس تلك المسألة في أعمالها التي تلت عملها الشعري الأول «اعتذار للطفولة» ستحاول الغوص أكثر داخل عالم ذاتها الأنثوية غير أنها لن تهمل ذلك الاحتجاج السياسي الوطني في بعض نصوصها «الترانيم» هو ديوان حمدة خميس الثاني وقد صدر في النصف الأول من الثمانينات، قصائد «الترانيم» هي قصائد كتبت معظمها في السبعينات وتحمل صبغة تلك الفترة الشعرية إذ تدور حول محاور الوطن، والحلم والطفولة والأمومة وهي لا تمثل خطوة كبيرة ومختلفة في المضمون الشعري عن عملها الأول «اعتذار للطفولة» غير أن القصيدة تصبح أقصر وأقل مباشرة عن عملها الأول رغم عدم انتفاء الخطاب المباشر فيها.

تتحرك حمدة خميس ضمن منطقة الحصار في الواقع السياسي، والى وصف مشاهد التمرد على الأوضاع، والحلم بالثورة والتغيير، وامتداد المستقبل الأجمل عبر الأنوثة

(الأمومة) والطفولة، وتوظف في «الترانيم» الموروث الشعري الشعبي، وخصوصا الأهازيج وبعض الأغاني الشعبية ،كما أنها تسعى لتوظيف الرموز البيئية المحلية غير أن لغتها الشعرية مازالت غير مميزة في عملها الثاني فيما عدا مخاطبة الطبيعة الموروثة من أنساق الرومانسية الشعرية العربية في الخمسينات ممتزجة بواقعية الستينات.

في قصيدة حمدة خميس «أمي .. يا مدن البنفسج» وكما فعلت حمدة خميس في قصيدتها السابقة «لكم وقتكم. ولي زمني»، في عملها الشعري الأول، فإنها هنا أيضا، توظف شخصية الأم من جديد رابطة أياها بالوطن والثورة والوعود الجميلة القادمة، كما تستخدم هنا أشعارا من التراث الشعبي الخليجي في القصيدة ،غير أن السياسي برغم وجوده يبدو أقل مباشرة وينحو أكثر نحو الرمز البيئي للمنطقة رغم أنها وفي بعض مقاطعها مازالت تمارس طقوس المباشرة الشعرية السياسية كقولها:

- تحدثي بعد يا أمي
عن العشاق الذين تنامين فوق أجفانهم
فيمتشقون بنادقهم
وهي محشوة برصاص حنجرتك المشتعل
الرصاص الذي يصهل في دمائهم!

وهي توظف في هذه القصيدة عناصر كثيرة من البيئة المحلية:

«الأفلاج، أسماء مناطق مثل مسافي، والبريمي في الإمارات، السدر، والغفغاف وفواكه مثل النارنج، والباباي، والرطب، والنخيل وبعض العطور المحلية مثل العود، والعنب، وماء الورد، والزهور مثل الياسمين،والمشموم وكذلك تستخدم عددا من المفردات الشعبية المحلية مثل الكواكب، والبراير، وغيرها».

وهي في قصيدتها هذه تطرح هذا الاتحاد الأنثوي مع خلق المستقبل الأفضل حيث تقول.

- «آه من قدرة الخلق في أصابعك أمي»
- أعيدي خلقي وتكويني:
من الضياء
كي أتحد بالمياه والتراب والأكوان
فألد الأجنة والبصائر والثمر».

وتواصل ذكر العناصر التي يعاد الخلق منها في قصيدتها من (الليل ، الربيع، الشتاء، الماء، الأرحام، السنابل، الصراط، الجهل، المعرفة، النار، الثلج، الجمرة، الرماد، المطارق، الطين، والحق).

إن ارتباط الوطن بالولادة وبالأم تارة والطفل أو الطفلة تارة أخرى ما هو إلا محاولة من الشاعرة لخلق مدينتها الفاضلة المدينة أو «الوطن الحلم». والشاعرة تبحث في أشعارها عن كيف تكون تلك المدينة، عن ملامحها التي تنقب عنها عبر سلسلة قصائدها في أعمالها كلها.

إنها قصيدة غنائية الشخصية في المقام الأول تموج بتراث المنطقة وبيئتها وتمزج الأم بالربوبية والقدرة الكلية ضمن مفهوم الوطن وإعادة الخلق، وتمزج الحس السياسي بأمل إعادة الولادة والنظرة الرومانسية باليوتوبيا لعالم ترجو الشاعرة أن يتحقق.

إن هذا الأمل القادم يرتبط بالرحم، فمرة هي الأم ومرة أخرى هي الابنة كما جاء في قصيدتها التي سوف تأتي حيث تعيد تصوير المدن المشتهاة وتربطها بالطفلة القادمة حيث تقول الشاعرة:

- «إقرأ:
إن الذي أن يجيء... تكونين أنت
وإن الذي لا يجيء .... تكونين أنت
وأمسح في شهقة البحر دمعي !»
- «معا.. نطعم الحب والخبز
أطفالنا الأنبياء».
- اشرأبت دمائي إليك
قلت : هذي بلادي التي سوف تأتي».

إن القصيدة مفعمة بالانتظار الحلم: الثورة ، المدينة المشتهاة، البلاد التي سوف تأتي. حمدة خميس ترفض الواقع المشوه وتحلم بكيان جديد للمنطقة. إنه حلم رومانسي تختلط مفرداته بواقية الثورة المألوفة في شعر حمدة خميس مثل (العنف، الدم، الرمح، القنابل، وغيرها) وأهازيج التراث والأغنيات الشعبية.

وتحاول حمدة خميس أن توظف الصور القرآنية والدينية في قصيدتها «إشراقات» لتصل الى معانيها عبر التماس معونة الغامض، والطبيعة، والحلم ووصف الأشياء بأدواتها الممكنة . تقول:

- استيقظي (من بين هذا الصلب والترائب)

ثم تعود الى اللغة الواقعية المباشرة والمضادة أحيانا لروح الشعر لتقول:

- «وصلي ركعتين:
للطفل في مجاعة الحروب
والرهان:
(قنبلة ذرية
تعيد للإنسان

تكوينه الأول في الخلية)
وركعة للثورة التي تجيء في الأوان
والموقف القضية».

ثمة محاولة لاستخدام الطقوس الدينية كمدخل لتعزيز الجانب الواقعي الثوري، وربط الصلاة و (الركوع) بحالة الرفض والمطالبة بالتغيير ولكن بشكل مباشر يضعف الجانب الشعري للقصيدة. ومن الأمثلة على مثل ذلك الضعف نتيجة لهذه المباشرة المقطع التالي:

- «ما بيننا
تمتد غيمة من الكآبة الخفية
ما بيننا
حقل من الألغام
والقنبلة الشظية».

وتمثل «الألق » بداية القصائد التي تحاول أن تدلف الى ذات الشاعرة فهي «بورتريه» شخصي حيث تقول:

- «ترافقني - أينما يممت قلبي وخطوي:
الكآبة الأليفة
واليأس الحميم
والأمل الاجتراح
أعزف على الغصون
وأدعو العصافير والريحان
والسدر».

إن هذه المزاوجة بين الحالة المعنوية والطبيعة تمثل المفتاح الرئيسي لشخصية حمدة خميس في رحلتها الشعرية الممتدة.

ومن القصائد التي تتجلى فيها الأنوثة - الخصبة عند حمدة خميس حيث تربط الأطفال هذه المرة (حرفيا ، وواقعيا) بمنطقة الحلم — الأمل قصيدتها التي تحمل اسم طفلتها (ريم) حيث تقول:

- «فأنت تجيئين كالوعد
أنت أنا
تنسجين الطفولة بالحلم
والحلم بالاحتمال الجميل»
- «ها أنت الآن أهزوجتي
وزياد مراجيح حلمي
وها أنكما تفتحان سويا
أمومة قلبي».

أما قصيدة الشاعرة (بيروت يا قلبي المحاصر) فهي نموذج للسرد الواقعي المباشر والممتزج بالحلول الحلم الرومانسي متمثلا بعناصر الطبيعة فهي تقول:

- «في البلاد التي..
كل شيء يصير السراب الضليل
كل شيء يصير التوجع والمستحيل»
- «كل شيء يصير السراب
أو يؤسس للمستحيل
كل شيء يصير قاتلا أو قتيل»!.

أما الحلول فتتجلى في الاستنجاد بالطبيعة في مواجهة الحرب، القتل، ولغة السلاح اليومي حيث تقول:

- «من يؤسس للنجم أفلاكه»
«إنني أسأل العشب حين يجف»
- «من يفتح البحر ويقرأ وجهك الالهي
ويكتب باللغة الخفية صوت عرسك
وهو يهمس باحتمالات الرعود
وبالزوابع وهي تهجس باحتمالات المجيء»
- «واستدرت ....
أفاتح البحروأقرأ سر صبرك
والبحر يبكي من جنون الماء في لغتي».

ويمتد النزيف السياسي في شعر حمدة خميس عبر القصائد التالية في ديوانها «الترانيم» ففي (ملصقات على جدار المدينة) حيث تعلن حماسها للثورة الإيرانية في بداياتها وتربطها بما قد يحدث في وطنها هي مازجة ذلك بواقعيتها الرومانسية كالعادة حيث تقول:

- «وما حفرت صرختي
غير نهر صغير
يصب الى الأوردة
فيكتبني الشجر المتخفي بوهج الفصول
ويكتبني الشجر المستقر برحم البراكين»
- «كيف يهزج الآن صوت الجموع
(بمشهد) عرس من الدم يسطع
أن العروش التي حدثتنا
بأن الجموع قطيع...
تفر قطيعا من الذعر
وإيران تكتب تاريخها
بسطوع الغضب».

وتستمر هذه الروح السياسية في قصائدها (مراجعة في التضاريس) و (الدم والمهرجان)، وتأتي (الترانيم) وهي حوالي ست عشرة قصيدة قصيرة كمدخل للملمح الذي سيتطور في أعمال حمدة خميس الشعرية القادمة حيث تحاول أن تصنع اللحظة الشعرية - الومضة. وهذه القصائد هي من تجليات

حمدة خميس الرومانسية والواقعية المكثفة عبر لغة الطبيعة في مخاطبة الواقع مثل:

- «وأرسم فوق الجدار
سنابل حب صغيرة
وفيئا بلون النهار»
- أنا الصرخة الموجعة
للجحيم صداها
لي الوقت
والوجد ماء انفجاري
أنا الصرخة المقبلة»
- «وطني
فاتحة للوقت قرأتك سرا
وتيممت بهجس الشعراء».

وتحمل هذه القصائدالعناوين التالية: (دخول ـ تكوين ـ نضوج ـ قراءة ـ اشتعال ـ اشتهاء ـ تقمص ـ نشيد ـ تطاول ـ توهم ـ اقتراح ـ يقظة ـ جموح ـ مخاطرة ـ رعونة ـ تشوف).

وفي تقييم لتجربة حمدة خميس في مجموعتها الشعرية الثانية «الترانيم» يطرح أحمد محمد عطية الرأي التالي:

«ويمثل ديوان (الترانيم) ثاني دواوين الشاعرة البحرينية حمدة خميس، طفرة حقيقية في عالمها الشعري، إذ يبدو أن السنوات السبع الفاصلة بين صدور ديوانها الأول (اعتذار للطفولة)(١٩٧٨) وديوانها الثاني «الترانيم» (١٩٨٥) كانت سنوات احتشاد ونضج وتجويد، لذا جاء ديوانها الثاني ليتجاوز بدايتها الأولى الخطابية والمباشرة، وليقفز الى عالم شعري مكتمل توافرت له كل مقومات الخلق الشعري الجديد.وتمكنت فيه الشاعرة من أدائها الفني ومن إبداع قاموسها الشعري المتفرد وعالمها الشعري المميز،ومن شحن كلماتها وأبياتها وقصائدها بصور الواقع ورموزه ورؤاه. المنتقاة بوعي وخبرة وثقافة وحنكة وحكمة من البحرين والخليج ومن الوطن العربي كله،ومن التاريخ العربي والتراث العربي والتراث الشعبي، وتضمين خبرة الأنثى بهموم المرأة البحرينية والخليجية مع عمق الرؤية السياسية والرؤية الفكرية، في مركب شعري بالغ الثراء والإيحاء... تمتزج فيه صور البحر بمعاناة الغوص بمواويل البحرين والخليج الشعبية.. وتتداخل الصحراء مع النخل وينابيع الماء الحلو المنبثقة في الخليج مع ماء الخليج المالح، وتشكل هموم الوطن هموم الذات بلا إسقاط سياسي أو مباشرة أو خطابية، ولكن بعذوبة ، لتعبر هذه المرأة الشاعرة بعذوبة وكثافة وشاعرية عن عذاب المرأة الإنسان في المجتمع البحريني والخليجي والعربي، وعن أشواقها وطموحاتها ورؤاها وأحلامها لغد أفضل» (٧).

ولعل أهم ملامح مرحلة البدايات هذه عند الشاعرة حمدة خميس الى جانب الهم السياسي والحلم بالحرية هو الاهتمام بالطفولة والتغني بها حيث يتضح ذلك عبر عناوين الأعمال الأولى «اعتذار للطفولة» ثم «ترانيم» وعبر القصائد التي التحمت فيها أنوثة الشاعرة كأم وامرأة وطفلة مع كل ما طرحته من حالات تأملية ومواقف غاضبة ومحتجة، ولحظات استسلام لليأس بمحبة العاشقة للحياة.

لقد بدأت حمدة خميس بخطوات الرفض المقبول والمتاح ضمن مناخ سياسي عربي يحتشد بصرخات الرفض ويوظف الأدب لخدمة الثورات السياسية، كان ذلك الغضب يحمل ملامح حمدة خميس المرتبطة بشجنها ومعاناتها كامرأة خليجية، كما تخلل ذلك الغضب حالات مختلفة من آمال التغيير المنصبة في رموز أنثوية شديدة تمثل فيها الولادة والأمومة أفعال احتضان لمستقبل أفضل. غير أن حمدة خميس تحاول أن تخرج من جلد السبعينات خلال مرحلة الثمانينات والتسعينات بعمليها الشعريين الأخيرين «مسارات» و «أضداد» . هذه المرحلة التي شهدت تطور قصيدة النثر في منطقة الخليج ونمو وتطور عدد من الشاعرات ضمن حركة شعرية حريصة على التغيير وعلى ابتكار وسائل جديدة للتعبير الشعري والدخول في مناخات جديدة للتعبير الشعري خارج شعارات المرحلة السابقة.

في مجموعتها الشعرية «مسارات» والتي صدرت عام ١٩٩٣ ضمت حمدة خميس عددا من قصائدها المكتوبة في مرحلة الثمانينات وبداية التسعينات، وفي هذه المجموعة الشعرية يتضح أكثر تأثير شاعرين تعترف حمدة خميس دائما بتأثيرهما عليها :والت ويتمان الشاعر الأمريكي ومجموعته «أوراق العشب» بما فيها من حسية تتوحد مع الطبيعة من أجل تحرير الإنسان معنويا وجسديا، وخليل حاوي بأشعاره الغارقة في اليأس والكبرياء التي ترفض الواقع برومانسية ترفض المساواة.

تمضي حمدة خميس في رحلة تضم احدى وأربعين قصيدة تبدأها بعنوان «وقت لكل شيء» وتقدم مجموعة من القصائد الرومانسية التي تتطلع نحو السلام والمحبة في نفس الوقت الذي تسرد فيه صور الدمار والحروب وآلام ومعاناة النفس الإنسانية.

تقدم الشاعرة قصائدها: وقت للحب، وقت للتأمل، وقت للأمومة حيث تقول:

- «نحن الأمهات
القابضات على العجين
وأسرة الأطفال

لا نريد الحروب
والدمار
والقتل
نريد نارا للرغيف
وطلقا بهيجا
للولادة!»

أن هـذا الإعلان هـو مرحلـة انتقـالية للشـاعرة تحدد فيـه مـوقعها مـن هذا العـالم كامـرأة، وأم وتخرج من لغـة الحرب الدمويـة (القنابل — القتل/الشظـايا) الى لغة البيت والـرغيف والطلق. وتواصل ذلك في قصيدتها (وقـت للطفولة) والتي تذكر فيها طفليها ريم وقيس ،ثم أنها تنشغـل أكثر بالعلاقة بين المرأة والرجل لا العلاقة الرومانسيـة البعيدة ،ولكن العلاقة الحقيقية بين شخصين بعقباتها وتوقعاتها. والعلاقة غالبا غير متحققة في قصـائد حمدة خميـس وهـا هـي تقـول في قصيـدتها (وقـت للعلاقة):

– «خطان متوازيان نحن
أيها الصديق
خطان متوازيان
قد نتجاوز حد التماس
وقد نتوهم التقاطع
حول الطفولة
لكننا في الجوهر الخفي
أيها الصديق
خطان متوازيان
لا يلتقيان
في شهوة
الروح !

إن الـروح القلقة تتململ عند حمدة خميـس، وكلما ازدادت التجـربة احتشـدت أسئلة الـروح القصـوى. وتستمر أوقـات قصيدة حمدة خميـس (وقت للكـآبة/ وقت للتـألق/ الصـديق) وتأتي قصيـدتها (امرأة) لتوقظ الأنثـى بداخلها بشـدة محاطة بعصب الاتقـاد في مواجهة الانطفاء. تـواجه الشاعرة تفـاصيل البيـت والـدور الأنثوي والأنـا البعيـدة رابطـة ذلك بـالتحقـق والوطن البعيد معبرة عن غربتها واغترابها . والجدير بالملاحظة أن معظم قصائد (مسـارات) كتبت أثناء فترة حياة الشـاعرة في الشام لعدد من السنوات بعيدا عن وطنها.

تنتقل حمدة خميس في معركتها مع الحياة لتواجه تلك الذات الأنثوية بكل قلقها تحاول أن تكتشـف ملامحها وستتحول هذه الذات الأنثـوية رويدا رويدا الى محور أسـاسي في قصيدة حمدة خميـس يحل محل تلك الأسئلـة الكبرى التـي فـرضتها عليهـا مرحلـة الستينات والسبعينـات وأبعدتها عـن أسئلة وجـودها الحميمة الى شعـارات وخطب سيـاسية كـان الجميع يكتبهـا في سلة واحدة.

نتناول قصيدة (صلصال) الروح والقلب والجسد إذ تقول:

– «هذه الروح
يا هذه الروح
من أنت
أي لغو يصوغك من مبدأ الوهم
حتى حضور التوهم
لماذا أسميك روحي
وأزعم أنك أنت .. أنا
جسد / قوقعة
وأنت هلام
راسما خطوتي
في رمال الحياة!
ما الذي يجلد الروح؟
هذا المتاه؟!»

تتطور قصائد حمدة خميس في مجمـوعتها «مسارات» فيما يتعلق بحضور الأنا الأنثوية فتحاول إخراجها بتمرد من حدود ربطها بـالوطن رمـزيا، وتـوظيفها التقليدي في دائرة الأمـومة والطفولة. هنا تتحول الأنا الأنثويـة الى أنا ناطقة، متململة تبحث عن مـداها وخـلاصها متحـررة من فكـرة التوظيـف الشعري التقليدي. أن الشـاعرة هنا أكثر تمردا مـن أية مرحلة سـابقة في قصـائدهـا وفي بحثها عـن ذاتها كامـرأة كما توضـح القصائد. تقول في قصيدتها «مساواة»:

– هأنذا
عارية من زيف التواريخ
مسيجة باحتمالاتي
الكامن في روحي
راسخ في جذور أعماقكم
إنني أنضو غلائل الصيد
وشباك الأنوثة العتيقة
وأنتظم في صفوفكم
كائنا من حليب وألق
من فولاذ وحرير
ليس لي
ما ليس لكم
لا أعلو
ولا أتدنى

بوابات الصباح
تغزل مواعيدها لنا
لا يتقدم أحدنا على الآخر
ماذا يعني الصباح
دون امرأة ورجل؟!

تزداد لغة الشاعرة بساطة واختزالا، ويقل ضوضاؤها بتعدد القضايا وتبحث بأناة وتأمل عن تلك الذات التي تعي شباكها وشركها. وتستمر قصائدها المتأملة والمحتفية بالحياة والطبيعة مثل (العويل/مباغتة/ تقاطعات / صدأ/شرود/ تقسيم).

يضم القسم الثاني من مجموعة «مسارات» قصائد معنونة «صليل الرماد» تبدأ بقصيدة «نصائح» الموجهة لابنها زياد ثم«الشرك» وهي قصيدة تمثل استمرارية التأملية في عالم الأنوثة والمشاعر والطبيعة وتأخذ موقف الاحتفاء بالحياة تقول:

- «في الأعالي
أبعد من نجم لا يطاله الكشف
إله أزلي قديم
وأنت
يتربع على وجعي
فأخفق
أخفق
أخفق
في تطاولي واستحالاتي
وريقة صغيرة تهبط
وريقة صغيرة تعلو
ووحدك
قابض على صولجان الخلق
وجوهر الكلمة
وقلبي!»

ومع قصائدها (الضلالة / الرسائل/ الكائنات الجميلة) تتطور مفردات حمدة خميس في ضوء شفيف ورقيق وتصبح هذه المرحلة أكثر وضوحا من المرحلة التي سبقتها كما يتحقق للشاعرة خفوت المباشرة ونمو الجماليات في اللغة الشعرية عبر الوصف / والأحاسيس / والسرد.

وفي قصيدة حمدة خميس (ما ليس لي) تعلن رفضها للذكورة العادية وعالمها المقفل وتتمرد على دورها الاجتماعي التقليدي ويتنامى الصراع الذي تطرحه الشاعرة مع تطور تجربتها مع الذات والآخر وتحاول أن تستحضر عالما جديدا تصبو إليه، حيث تقول في قصيدتها:

- «هذا الذي الآن
ليس لي
الرجل الذي يستحم
قبل أن يغتسل بجسدي
ليس لي
الرجل الذي يتعبه الركض
في متاهاتي
ليس لي
الرجل الصقيل الذي
يهندس أظفاره
قبل أن يخدش رتابتي
ليس لي
الرجل الذي يشبع ما حولي
وينسى جوعي
ليس لي
هذه الجدران الصقيلة
ليست لي
البيت المدجج بالعادي والمألوف
ليس لي
البيت الذي يؤطر معتقلي
ليس لي
الفرس المطهم باللجام
وبالسروج
ليس لي
لي
البراري
ولي
فجر المراعي
لي
ضبوة الفرس
الطليق
ولي
تيه الأيائل
لي
البهاء
وهذا الكون
لي!

إن الشاعرة تنتقل من عالم بداياتها وتحدد صراعها مع

الحياة والأنا عبر اكتشاف وكشف متأن للذات والآخر، كما أنها تطور موضوعها كامـرأة في قصائدها المتلاحقة .إن رحلة حمدة خميس يمكن أن نلخصها عبر محطات تمثل التالي:

المثالية ← الصراع ← كشف الذات ← كشف الآخر

↓

الأنوثـة

↓

الوطـن

↓

الأمومة

↓

الطفولة

↓

الـذات

الصـراع ← الآخـر ← الجماليات

↓

الحب.

إن مجموعة «مسارات» تكـاد تكون الأفضل تمثيلا لحالات حمدة خميس الشعرية المختلفة .إذ أنها تضم نماذج من تجربتها الشعريـة تعكس مراحل مختلفـة من رحلتها بما فيها بـداياتها. تبدأ المجموعة بالجديد من النصوص فالأقدم وبذلك فإنها تمثل تقديما متوازنا لتجربة الشاعرة ورصدا لتجربتها بشكل عام.

تتوالى قصائد العمل: (ترويض / اختلاف/ حالات / العودة للطفولة / تشكيل/النجم واللـؤلؤة/ ملكية/ الصمت/ الموائد/ الوصية/ اختيـار/ جمرة/ تكوين / بذخ / المسـألة/ قطرة في القلب/ توديع (حيث تكتب الشـاعرة رحيلها ومعاناتها لأسباب سياسية) الشهيـد / تناقض/ إفتراض حيث تعبر عـن وحدتها ووحشتها / الهدايا / الصليل (حيث تكتب للمقاومة الوطنية في جنوب لبنـان) إيقاع/ تسلل / رمـاد/ هذا الإنسـان/ مروق / جس راق (وهي قصيدة لعامل البناء الهندي في الخليج).

غير أن كل ما كتبته الشاعرة في (مسـارات) يقودها الى حالة التأمل المطلق وسؤالها العميق الذي يلمس وجودها وشعرها إذ تقول في قصيدتها الأخيرة «متاهة» :

– «في البدء كانت بدايتها مفتوحة
مثل قلبي
أخذت بيدي
دربها سالك
والطريق الى وعرها سالك
كنت موقنة أنها راوغتني
لكي أمتحن خطوتي
راوغتني
لكي أعرف السر فيها
وأعرف
أن الخروج الى ضوئها
يقتضي الهدوء الطويل!»

ولكأن حمدة خميس تختصر بهذه القصيـدة رحلتها معها... ضوء ذلـك الشعر الذي كـان نارا تشتعل في الخارج ثـم أصبح شعلة في الداخـل، في روح الشاعرة، وأنثاها الكامنـة عبر التاريخ في الأعماق، هناك.

المجموعـة الرابعـة والأخيرة للشاعـرة هي «أضـداد» تضم ثـلاثين قصيـدة وقـد صـدرت في عـام ١٩٩٤. وقصـائد هـذه المجموعة هـي مزيج من هموم الـوطن وحبه مصحوبـة بغربة حمدة الممتدة داخـل الوطـن وخارجـه مختلطة بقصـائد الحب والأصدقاء والأطفال ومتوحـدة بمفردات الطبيعة مضاف إليها صورا من الحياة وسخرية سياسية من التحولات في الوطن.

وقـد تكـون الإضـافـة الحقيقيـة لحمـدة خميـس في هـذه المجموعة هي المحاولة الجديـدة للقصيدة السياسية ضمن نسق أرقى من قصائدها السياسيـة القديمة. وخصوصـا في قصيدتها «ريشة النسر» (مـن سيرة التكوين) حيـث تمثل هـذه القصيدة تحولا مهما في خطـاب حمدة خميـس الشعـري حيث يختفـي المباشر ويتحول الرمز الى واقـع كثيف في القصيدة. كما أنها هنا تعتنـي بالأسطـورة وصنـاعتها عنـدمـا تطـرح الهم الوطنـي الحاضر ـ الـدائم في دلالاته الشعـريـة في وصفها لمنطقـة الخليج وتحولاتها.

تقسم الشاعرة قصيدتها الى حركات شبه سيمفونية

أ – الحركة الأولى : نشوء حيث المرأة تعود كرمز للوطن من جديد. تقول الشاعرة:

– «فضـة الكون
تجمع ذراتها
تستطيل
على هيئة امرأة
تلف عليها
سوارا من المهرجان
ونخلا يتوجها
ثم تهبط شامخة
وتهبط هادئة
وتهبط عاشقة
من
ميـاه
الخليج ».

ولعلها المرة الأولى التي توظف فيها الشاعرة المرأة بشكل أسطوري رابطة إياها بالوطن دون صفة الأمومة أو الطفولة التي كانت تسبغها على ذات الأنثى ــ الوطن في قصائدها الأولى. وتستمر القصيدة ضمن الحركة الثانية (التباسات) والحركة الثالثة (التجلي).

والشاعرة تفعل التقطيع نفسه في قصيدتها السياسية التالية (الأرض) حيث تطرح الدلالات السياسية في سياق سيمفوني يشبه قصيدة (ريشة النسر). تضم (الأرض) مقدمة للحركة الأولى ومقدمة للحركة الثانية تقول فيها:

- «تمر الهراوات على جسدي
ما إن تمر ...
حتى تُغل يداي الى عنقي
ويغل الكلام
ويبطش الكلام
ويبطش بي
قلق موحش
وزئير احتدام
لا يشار إلينا
ولا نستشار
نحن الرعايا الرعاع
وهم الأوصياء
ولم يوصهم
أحد
لم يوصهم
أحد»

وتمثل بقية قصائد الديوان تنويعات على الاختزال الشعري تكمل ما بدأته الشاعرة في مجموعتها السابقة (مسارات) ضمن نفس الروح الشعرية وتطلق على مجموعة القصائد عنوان (الينابيع) وهي تضم (تعب، دهشة،احتضان، بنوك، سؤال، قلق، احتجاج ، رغبة، غرابة، قطيعة، مؤتمر، طرافة، زيارة، وحشة، أزواج، شرق، حب، توصل، الطريد، السدم).

لقد نشأت حمدة خميس في بيئة تقليدية شهدت انقلابا سريعا في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية. إن قصيدة حمدة خميس هي قصيدة الذاكرة، البسيطة، والمتآخية مع الضحايا سواء في وطنها الصغير أو وطنها الأكبر، وقد عاشت الشاعرة سنوات ثورية شهدتها المنطقة وانعكست عليها حيث وجدت ذاتها فيها فعبرت باستمرار عما هو ضد القهر.كان طبيعيا أن تبدأ بالسياسي المشتعل لكي تصل الى منطقة قهر الأنثى فيما بعد ضمن مفردات ظلت محتفظة بنكهة شعراء الريادة للقصيدة الحديثة. كما أن تجربة الشاعرة الحياتية سواء الغربة القسرية أو الاختيارية خارج أسوار الوطن وداخله إضافة الى تجاربها الحياتية الشخصية الزواج / الولادة / الأطفال/ الطلاق والعلاقة التي تبحث عنها ضمن مثالية الرومانسية في البدء ثم وعي الأنثى المستيقظة فيما بعد كل ذلك قد شكل جسد القصيدة عند الشاعرة حمدة خميس والتي كانت من أوائل الشاعرات اللواتي بدأن مسيرة القصيدة الحديثة في المنطقة.

وهكذا فإن حمدة خميس تمثل بداية الخيط لمرحلة ما بعد نازك الملائكة وفدوى طوقان حيث يختلط الهم الوطني بقضايا المرأة وبحثها عن ذاتها. إن في قصائدها جرأة السياسي، وحياء الأنوثة في البدء، ثم صرخات الاعتراض التي تنامت بقوة فيما بعد. كل ذلك مصحوب بروح تأملية تحاول الخروج من كآبتها وأحزانها للوصول الى حكمة ما، ربما حكمة الأنوثة والخلق في آخر الأمر.

ميسون صقر: شاعرة موشومة بالإرث

ميسون صقر القاسمي شاعرة ورسامة من الإمارات، عاشت معظم سني حياتها الشابة في القاهرة ،حيث قضت أكثر من أربعة وعشرين عاما فيها بسبب وضع خاص تعرض له والدها والذي كان حاكما للشارقة في فترة زمنية سابقة. أصدرت أربعة أعمال شعرية وأقامت العديد من المعارض التشكيلية. أصدرت ميسون صقر المجموعات الشعرية التالية:

- هكذا أسمي الأشياء ١٩٨٣
- الريهقـــان ١٩٩٢
- جريان في مادة الجسد ١٩٩٢
- البيـت ١٩٩٢

وقد تطورت تجربة ميسون صقر الشعرية في ظل حركة شعرية حداثية نشيطة في القاهرة - ضمن بدايات ميسون الشعرية ــ حيث كانت فترة نهاية السبعينات فترة نشيطة شهدت تجمعات أدبية مثل جماعة «إضاءة» و «أصوات» وغيرهما من المجموعات التي كانت مهتمة بنصوص قصائد التفعيلة والنثر ضمن مضامين تجديد للقصيدة وتحاول أن تواكب تطوراتها العربية والإنسانية.

تنمو تجربة ميسون الشعرية ــ الإنسانية في أعمالها الشعرية الأربعة عبر لغة فريدة، أنيقة - حميمة - وخاصة . لغة مرسومة بدقة الشاعر. وصدقها، وبفلسفة خاصة ذات رؤية تحاول أن تزاوج بين الباطن والخارج.

وإذا كان عنوان أحد أعمال ميسون الشعرية «جريان في مادة الجسد» فإنه عنوان ينطبق على روحها الشعرية في كافة أعمالها منذ عملها الأول «هكذا أسمي الأشياء » وعبورا بـ «البيت» و«الريهقان».

إن ميسون بارتباطاتها الإنسانية ــ الشعرية ومحاولاتها المتعددة لحضن العالم ولوعي حضورها الإنساني الشخصي

والتاريخي تلجأ الى لغة الجسد، لترتقه تـارة وتعيد ترميمه تارة أخرى، لتلده وتحضنه، وترثيه مهدما في أحيان أخرى.

النسيج الـذي يمتد في ذاكـرة ميسـون.. ذلـك النسيج الـذي تتعدد ألوانه هو محـاولة ميســون للقبض على جسدهـا الشعري الخاص. ميسون معنيـة بميسون ومحاولة فهـم الذات وتـأمل صلاتها بالعـالم، العضو والجسد، التوحـد والانفصال. صلتها الشعرية تكتسـب شرايينها التي تمتد حتـى الجدران والسـلالم والشـوارع والمدن والملابس وغيرهـا كما هـي ممتـدة بتأملهـا الدموي لتلـك العلاقة مع الأم والأب والبيت التـاريخي بفوضاه النفسية التي فـرضها وغرسها في طفولة ميسـون التي تقرر أن تلد نفسهـا وتحضنها كطفلة تخلصا مـن ماض مربـك وجارح أهدى ميسون الحزن وفوضى التاريخ.

ومـن مـلامح مستـويـات اللغـة الشعـرية التعبيريـة عنـد ميسون:

أولا : اللغة الأنثويـة التي تصنع صلتها بـالمفردات والألفاظ تعبيرا عن كينونة شـديدة الاندماج مع واقع الشعـرية الذاتي - النفسي حيث لا تغفـل ميسون عـن تلك الـذات الأنثى وخطـابها المفتوح الى العالم فهي تتحرك عبر معانيها بيقظة الصلة الأنثوية مع العالم سواء عبر تحسسها لـلأمور أو جراحها أو جمالياتها بما فيها جماليات الفرح والحزن.

ثانيا : اللغة الفلسفية التـأملية التي تفاجـىء ذاتها الشعرية بحكمة ما... حكمة خاصة بميسون، غالبا، ما تأتي من دراستها لتقاطعاتها مع العالم، موقفها منه، ومن الآخر والذات.

ثالثا : اللغة الرمزية التجسيدية وهي لغة تطغى على كل شيء في قصائدها السياسية والحنينية فهـي تستخدمها في قصائدها عن صبرا وشاتيلا، وبيروت، وبغداد، ومصر، والخليج.

إن تلك اللغـة التجسيديـة تخرج القصيدة السيـاسية عنـد ميسون مـن فجاجـة السياسي والمباشرة الـوصفية والخطـابية حيث تتـأمله بـأنوثة تجسيـدية فائقـة تتمثل فيهـا ذلك الحدث السيـاسي الدمـوي ـــ القمعـي بذاكـرتها الأنثـويـة التاريخيـة وتجسدها الخاص، وخصوصـا في عملها الشعري الأول، «هكذا أسمي الأشياء».

والشاعرة تفعل الشيء نفسه في علاقتها الحنينية مع الخليج سواء عندما كانت تتحدث عنـه عبر المسافة، حيث عاشت معظم سنواتها الشـابة في مصر بعيدا عنه، أو عنـدما أعادت اكتشـافه وانتقلت إليـه. إنها تعتمد في صلتهـا معه، على ذاكـرتها الحنينية المشـوشة والمضطـربـة بسبب حـالتهـا التـاريخية الخاصـة، وانتمائها القبلي الذي تضمنت أحداثه المأسوية انعكاسات عميقة ضربت بجذورها في ذاكرة ميسون - الطفلة، ميسون - الشاعرة.

رابعا : اللغة الميتافيزيقية - الماورائيـة وهي لغة لا علاقة لها بالفكر الديني، بتاتا، بل إنها وفي هذا المشهد بالذات تبدو محطمة لأصنام العبادات التقليـدية. إن اللغة الميتافيزيقيـة لدى ميسون هي لغة تعتمد على مفردات الجسد، من جديد، وتوظيفه وظائف حلمية طارحة شفافية خاصـة عليه عبر لغته، وخصوصا عندما تتحدث عن الحب، والحزن، وأفراحها الخاصة، وأشياء ذاتها.

إن قصـائد ميسـون صقـر هـي قصـائد نثـريـة محاطـة بموسيقى كلاسيكية، مفرداتها قوية، ولغتها واضحة، ومعانيها قوية، هي لغـة الحلم بتجسيد العبارة الشعرية التـي ترتكز على الصـورة - الإحسـاس. اللـون، الجمادات، الـروائح، والذاكـرة الفولكلورية، أحيانا، كل تلـك هي من أدوات ميسون الشعرية في قصائدها. ولأشعـار ميسون صقر خصوصية رائعـة في تأنيث هذا العـالم حيث تـأتي بنكهتها الخاصـة التي تجد جـذورها في الموسيقى أكثـر من الاتكـاءات النثريـة على لغة الشعـراء الرواد وأسلوبيتهم. إن لها ذاكرة خاصـة، وبمفردات عالم مميز. وهي أقـرب الشـاعـرات الخليجيـات والعـربيـات الى عـالم التحـرر النسـوي، الـداخلي في نصهـا الأدبي فهي بعيـدة عـن الابتـذال والشعـارات، وفي استعمالها للغـة الجسـد الأنثـوي تتجـاوز المحاولات الأنثوية والذكوريـة «النزارية» (نسبة الى نزار قباني ولغته الخاصة في التعبير عن الأنثى) فهـي لا تقدم الجسد بلغة الاثارة الجنسية أو بذاكرة المقموع المعتمدة على جماليات القبح، إنها تقـدم الجسـد الأنثـوي كمفـردات لعـالمهـا الشعـري بخصوصية، راقية، توظف فيها أحـاسيسها بغريزية الوعي، لا التشيؤ.

في العمل الشعـري الأول «هكذا أسمـي الأشياء » للشـاعرة ميسـون صقـر تتفتـح ظـاهرة التـوحـد الأنثـوي التجسدي بالقضـايا والحالات الشعريـة التي تطـرحها. ويأخـذ الخطاب مفرداتـه من الجسـد والروح الأنثـوية بشكـل مغايـر ومقتحم للسائد. ويمكننا تتبع ذلك عبر نماذج شعرية مختلفة سنطرحها في النصوص للتدليل على تلك الروح الشعرية الأنثوية وهيمنتها.

تقول الشاعرة في قصيدتها «العرس عند الضفة»:

- «ها أنا المشوقة كالسيف
في وجه الكآبة
أظل شجرة مباركة
بالختان والبكارة
والخوف والترتيل
والآهة الشجاعة
فباركوني
أصير حفنة من تراب الولادة
أو برزخا من سديم الطهارة».

إن قصائد الشاعرة السياسية في عملها الأول تعتبر نموذجا واضحا لفعل التأنيث وإضفاء ظلاله على كل ما يحيط بها فهي تتحدث عن المآسي والأحداث السياسية بتلك الصيغة، وانظر في المقطع السابق، الى استخدامها لمفردات (الختان، البكارة، الولادة، والطهارة) وذلك التوحد الأنثوي الكامل بالحدث. وكذلك تفعل في قصيدتها «وردتان تخلعان سكونهما وقمر في الدم يستحم» حيث تدور القصيدة حول مذابح صبرا وشاتيلا في أجواء بيروت والمخيمات الفلسطينية ويأخذ «الأحمر» رمزا للسياسي الفجائعي، والأنثوي المسكوب باختلاط كامل إذ تقول الشاعرة:

– « الأحمر يصبح رمزا .. دما .. وردة
هذا الأحمر الفجائي
ذو الرائحة المسك
في قصائدنا .. في ملابسنا
يتصدر الجرح».

وفي قصيدتها، «وكنت تتعجل وجه النهار» ورغم أنها تتحرك في سياق الوطن والوطنية غير أنها نموذج واضح لبدايات ميسون وتأنيث القضايا في محاور الحب والجسد من وجهة نظر الأنثى إذ تقول الشاعرة:

– « الزمن فعل ماض
وأنا على جسد الأنوثة
مسببة للاحتمال
بكر أم للمدى الشاسع جرح
أم جسد تقلص
فمر بين حرفين
فامتشق رمحا
وانثنى يحمل الخصوبة».

إن هذا التأمل الاستكشافي للذات حيث يمر السؤال والاحساس عبر تلمس الوجود الأنثوي الخاص ينمو عبر القصائد بشكل مدهش ناقلا إيحاءاته التي تحاول أن تؤنسن الوجود، عبر التأكيد الذاتي لحقيقة أن ذلك الصوت ينطلق من حقيقة وجود «الذات الأنثوية».

تقول الشاعرة في قصيدتها «الاستدارة»:

– «قاتلتني المدنية
رجمتني
اغتصبتني
كنت خرساء
أخاف على بكارة الأشياء
أتقي الجحيم بصمت الجحيم».

إن قانون «الصمت الأخرس» هو مواجهة الخوف للخوف. هذه الذاكرة التي ترى الأنوثة في خانة الضحية المحاصرة بفعل القتل، والاغتصاب والتي تواجه كل ذلك بالخرس خوفا على بكارة الأشياء في الروح، وخروجها من وراء المزلاج الى ساحة الطحن حيث يوازي جحيم الصمت جحيم الخارج كفعل انتهاك مزدوج للأنوثة.

وتقول الشاعرة في القصيدة نفسها:

– «يا حبيبي الذي يكبر معه
أطفال حبي
قد ماتت داخلي امرأة
ولدت داخلي امرأة
واستدرت كاستدارة الربيع للربيع».

إنامرأة جديدة تواجه تلك الأنوثة الخرساء، امرأة لا تواجه الجحيم بل الربيع المورق من أشجار وغصون الصوت الذي نطق. وتستمر ميسون صقر في رصد التحولات التي تحدث للأنثى التي تخرجها من صمتها مختارة عنوانا يذكرنا بقصة آدم وتعلمه للأسماء حيث تقول الشاعرة في قصيدتها «هكذا أسمي الأشياء»:

– «امرأة تتحول أفعى.. تتلوى
تنام على سرير الموت مسمومة
وعلى سرير الأرض.. تفجع كالنساء
تختبىء جسدا جميلا
إمرأة أخرى تتحول أفعى
وثالثة تتحول، ورابعة وخامسة
جميعهن يتلوين أفاعي
وهذا الوقت المكعب الصامت
يمر بتجربة المخاض...
لكنني أخلع جلدي الثعباني
وألبس امرأة عادية
أسكب سمي وأجذب من أحب
أشيد في عالمي مدنا كبيرة القلب
وفي حلمي المتكون، أتقيأ الرضاعة، وأنهمر
وحين يغمسونني في النفط ... أختنق
لكنني أعود في شكل آخر».

إن تحولات الأفعى لدى إناث ميسون صقر هي تحولات تخرج من جحيم الصمت والمدنية محاولة النفاذ بجلدها ضمن وجود لا تستطيع أن تعلنه أو تحميه. أنه وجود الحيلة الأنثوية المعهودة في المدن الخانقة ذلك الذي يجذب إليها من وما تحب حيث تشيد في عالمها مدنها الشاسعة متخلصة من رداء الرصانة المفروض عليها لتنهمر غير أنها هذه المرة تجد أن وجودها هو حضور العنقاء التي تدخل الى النار وتخرج منها بولادة جديدة.

إن الخارج هو الجحيم بالنسبة للشاعرة فهو الخوف، والقتل، والقهر، والداخل هو الطمأنينة، والحلم، والوجود الذي يمكنها أن تعيش فيه. لذلك فإن مفردة الجحيم تتكرر في قصائدها، فها هي تقول في قصيدتها «يبادرني الحلم»:

– «حين افتح جحيمي للقادمين وأنفر متآلفة مع نفسي

أنذر روحي للجوع وللبساتين وللأخضر المتورد
في دائرة الحزن أو قلب الجحيم
أصبح ياقوتة عشق
محمولة فوق أسنة الرماح وردة مؤودة من
دماء العشيرة».

تطرح الشاعرة أمام جحيم القـادمين / التآلف مع النفس وأمام جوع الروح/ الأخضر المتـورد/ وتصبح ياقوتـة عشق/ على ألسنة الرماح ووردة مؤودة من دماء العشيرة

إن انتصارهـا في كل هذه المفارقـات يتأتى عبر الجماليـات التي تخلقهـا إزاء القبـح، والقسـوة، والمصـادرة وفي الأخضر تتجلى تجسيدات الروح الأنثوية عبر حالاتها المتعددة.

وفي انتصارها للأنوثة تجرح الشاعرة ذاكرة القارئ بما حدث، ويحدث في أجـواء العشيرة فها هـي بقـوة وغضب تصـف الحال في قصيدتها، «هذا زمن اللا» إذ تقول:

– : أدركنا عفن الصمت
لكنهم وضعوا في حلوقنا ماء نار مذ كنا صغارا
ووسمونا وشما محروقا بالآهة والرعب
غطوا الوجوه بالبراقع وقالوا خاطئات
تمرغن في الرفض والكلمات المخنوقة
بسوط الخوف
فحملن الخطيئة».

من ثقافة الصحراء يبدأ جرح الشـاعرة لكنه لا ينتهي رغم الحلم الذي يتكشف داخل روحها، ورغـم الحرف الذي يمثل مطيتهـا التي ترحـل بها بعيدا عن ذلـك الجرح. تقول الشاعـرة في قصيدتها «إني احتميت بالصحراء»:

– «آه أيها الحقيقة الحلمية
إني فجعت حين اقتربت منك فوجدت وجهك
جامدا كصخر لا يلين
وحين حاولت أن أنغز قلبك بشوكة الحب المبهج
تسربت كالماء من بين اليدين».

إن الاحتماء بالصحراء هذه المرة هي عودة الأنثى الى كهفها حين تفشل تجربة تجسد الحلم فيما يحميها سواء كان الرجل الذي تحبه أو الحلم الذي يتحول الى جلمود وسراب ماء.

في عمل ميسون صقـر الثاني «الريهقان» تحشـد عددا كبيرا من القصائد كتبتها بين عـامي ١٩٨٣ و ١٩٨٩ متممة ما بـدأته في عملها الأول بإخلاص خاص لقضاياها ومشـاعرها وبحثها عن تلك الذات الأنثوية. تقول الشاعرة في قصيدتها «جرح لامرأة موروثة»:

– «فوق ساحتي
أفيء امرأة موشومة بالإرث
متوضئة بحليب القبيلة
عاجزة عصافير جنتي
أفراسي وفرساني
وعبر سكون الصحراء
أرضع نزفي
لكن قلبي
يلمس الصواب والحقيقة».

إن روح الشـاعـرة لا تموه واقعهـا، فهي تعلمـه وتعيـه جيـدا وتواجهه لكـي تنفذ من الاستسلام لدور الضحيـة الدائم. إنها امرأة مثقلة بـالإرث ومنتمية لـدماء القبيلة تـرضع نـزفها وتستمـد منه قـدرتها على تجاوز آلامهـا: خـارجهـا مجروح وداخلهـا يميـز بين الصواب وما يواجه في الحقيقة. إنها أنوثـة الوعي التي ندرك جيدا ما يعتمل في داخلها وهي مصممة على إنقاذ بقايا الروح من لوثة الواقع.

وفي قصيدة أخرى للشاعرة بعنوان «سماء لا تبرح» تقول:

– «سوف أطرح الآن الأنوثة
كي استبي
أنوثة مرجومة
وأحصنة مضرجة ملغومة
وأنطفيء في الزبد
سيقولون استمسكت بالخيط الواهي».

إن هذه اللعبة التي تمارسها الشـاعرة، في الهروب بروح الأنوثة من جحيـم الخارج، تتلون وتتغير وتحتـال على الخارج السلبي مـن أجل أن تحيـا بعافية مهـربة مـن لغم الخارج. ولعل معظـم قصائد «الـريهقان» هـي محاولات مختلفة لقـول تلك الحالـة التي تتشبـث الشاعـرة في الدفاع عنهـا والانفلات بصـوتها بها بعيدا عن الـرجم. ولعل عنـاوين عدد كبير من قصـائدها يشير الى ذلك مثل: (تـوحد، النار الجوهرة، تقبـع بأرصفة السواد، صحـراء انتظار، أول الكلام، خلف أسـوار البيارق، مجزوءة من مـوتي، حصار المحـار، انفلاتي، بزوغ المرأة الأنثى، ما تسوله نفسي).

تقول الشاعـرة في مقطع من قصيدتها «لحظة مـن الزمن الطلي الثاني»:

– «أعود كي أحادث نفسي
كيف حرر الحب قلبي
نشل أحزاني من جمر الرحيل ورياح الشتاء
المملوء بما يتساقط على جيد امرأة خليجية
بلا وطن ... ترحل في عباب الصمت من حيز
الى حيز، تصحبها الرتابة... لا تلوي على شيء!!
وأقول سوف أفاجئه بالحمامة التي كسرت
حاجز الزمن».

حديـث النفس، مـدعاة الحرية ومفـاجأة الحمامـة التي كسرت حاجـز الزمن هـو قول واحد لبزوغ حضـور تلك الذات الأنثـوية في خطاب الشاعـرة لذواتها المدركة من أي حيز جغـرافي وحضاري هي قادمة. تعلم جيدا ذلك الذي تركته وراءها – الماضي الزمن – وأي ثقل

كان عليها أن تخترق بجناحها نحوأفقها الذي تظلله بحرية الحب.
وتقول الشاعرة في قصيدتها «امرأة تبرح الصحراء»:
- «أنا المرأة النخلة - المرأة الشرخ
الماء قانون انسجامي
الجدار توحد روحي
قلبي الوردة المثخنة
وأنا امتزاج الفراغ
زوجة الفضاء
المرأة - المرأة».
كأنما كل قصيدة جديدة في تجربة ميسون هي هندسة إضافية لمعمار البحث عن المرأة بحريتها وذاتها البعيدة .كم هي تحتاج الى رحابة لا جدار لها كي تكتمل هندسة ذلك البناء ولهذا هي زوجة الفضاء وامتزاج الفراغ الذي يحاول أن يجد وجوده خارجا من حصار الشرخ وثقافته.
ويأتي عمل ميسون صقر الشعري الثالث «البيت» متمما لتلك الهندسة، والروح الانفلاتية التي تحاول الخروج الى فضائها.في «البيت» أنسنة للجدران والذاكرة، وتأنيث لتلك الأنسنة حيث كل شيء له جسده المكتمل بذاكرة امرأة البيت - القلعة إنها ذاكرة سوداء لا يخترقها غير عالم الحلم والذي يحاول أن يذهب الى ما هو أبعد من الجدران والسلالم.
«داخل البيت، بين الحجرات» تفتتح الشاعرة بيتا بنص مفتوح قائم على السرد الشعري لما يشبه الحكاية: حكاية السيرة الذاتية للشاعرة (الأب، الأم، والبيت). تصف عالم ذلك الصدود حيث الجمود، وحيث هي ترسم أو تكتب الشعر لتصنع الحركة في عالم الحلم الذي يحاول اختراق صرامة الطقس البيتي.
تقول الشاعرة في النص:
- «لم يكن سقوطه اليوم إذن سوى اقتصاد في اهتزاز البيت كقيمة بارتباكه نحوها، وتفكيك في اللغة.
وأذكر أنني كنت أتحدث مع صديق لا أفهمه ويتخللني ولا يحبني، وأدخل عاطفته المشبعة بالتوحد عن هذه الحركة اليومية في المكان الحاد، وعن هذا الموت الذي يفكك تراكيب قيمنا التي انتظرت طويلا، ويخلخل صرامة أبجدياتنا حتى ظللنا نتحرك في أماكننا طوال اليوم ثم ما لبثنا أن غيرنا ذلك المكان الضيق الى اتساع الروح».
إنها تقدم لما تود أن تقوله في رحلتها حول هندسة الروح وانفلاتها من حصار الجدران الجاهزة بمشاعرها الصارمة. وتقول في مقطع من نصها «التجاعيد على الجدران»:
«فما الذي يعنيه المكان؟!».
ابتداء للذاكرة تنهش قطعانا من الماشية تسير الى منبع ماء وعشب في الوادي المنحدر في الضفة الأخرى والذي يندرج في أسفل التكوين الأنثوي لجسد إرأة نائمة في العراء. نوافذ بيتها مفتوحة على رجل ساهر على شهوتها، نوافذ حزنها باقية للأبد تفور، ملونة بالزجاج المهشم والبيلسان».
توصيف لحياة الجنس، الشهوة، الغذاء وطقوسه، نهم الجسد المغلف بين الجدران وراء عادات وتقاليد السري والمفضوح هذا هو ما تتحدث عنه الشاعرة وتحاول أن تجلوه في «البيت».
ومن مقطع من نص بعنوان«اختبار اليقين بالظن، اجتياح الحلم بالرؤية المحضة» تقول الشاعرة:
- «هو بيتي ... رؤاي من خلالي والتنفس فيّ
هو البيت المقدس ولا بيت لي
كأنه المهدوم على قمة رأسي، والأب
العجوز واقف أمام تسربي في الصراخ
أو كأن كله غرفة واحدة تضم أشخاصا».
لكنها تحاول أن تخرج من تلك الغرفة - هي التي لا بيت لها لأنه مهدوم فوق رأسها وما أبوها سوى تلك الغرفة المغلقة التي تضم عددا من الأشخاص وهي تحاول أن تنفلت، تتسرب، تطير كلها أفعال للخروج من مسام جدران الحصار. وتسرد الشاعرة ذكرياتها عبر قصائد «المسطور» «رائحة الزعفران، نزيف الدم» لكنها ليست ذكرياتها البصرية المباشرة بل هي ذاكرة الحصن أو الذاكرة السياسية، العائلية لميسون القاسمي. وحينما تصل الى سلالمها تكتب عنها في نصها« سلالم الروح»، قائلة:
- «أبدأ في الريح كي أعصفها وأرجع القلب للغتي الأولى حيث الأساطير موغلة في ذاكرتي، والحب ترسيمة لرعشة طائر لا يضمني».
وفي بحث ميسون عن ذلك الضائع البعيد من وراء الأساطير تنفلت قصائدها الكثيرة في «البيت» حاملة عناوين ذلك البحث مثل : (الوجوه كلها بغبارها، العلاقات بآخرين جماد، أربعة جدران باردة، ليست كمثل النمر الرابض، جسد حر، تلك الثياب النائمة، باب بلا وجنتين، خارج البيت وغيرها).
«جريان في مادة الجسد» هي المجموعة الشعرية الرابعة لميسون صقر وهي تمثل حالة نضوج خاص وثري، ومزاوجة بين الحلم والمتجسد حيث ميسون غير مراقة على الورق، وحيث أعضاؤها منتمية لبعضها البعض حتى وهي تحدق في جروحها وذاكرتها.
تقول في عملها هذا:
- «مثل الليل
لو سقط طائر
لانجرحت حلكتي
ولو قدمي جرّت هذا الجسد المبهم
الى دبيب في الخرائب
تلك التي تسكنها شياطين الخيبة
لانغرست في مكان التاريخ وأبجدياته
وتشققت أرواح مشيمية فريدة

منشرحة
تؤهلني
لأن أدحض الفرضية الأولى للظلمة».

اختراق الظلام بالجسد المبهم، والانغراس في مكامن التاريخ وأبجدياته، وولادة الأرواح الفريدة والمنشرحة التي تؤهل الشاعرة لدحض الفرضية الأولى للظلمة والانعتاق من أسر التقليدي، والخروج بصوت الأنثى من خرائب الماضي وذلك الشعر الذي يحاول قولها، عبرها نافرا من أكاذيب التاريخ منتميا الى وعيه الناضج، والمستفز للفرضيات التاريخية القادمة من بطء الظلام.

إن ميسون صقر في عملها الشعري الرابع ليست الطفلة التي تحضن ذاتها في «الريقان»، ولا النازفة التي تضمد جراحها بجدران «البيت»، وهي لا تعاني من ارتباكات البحث عن المعنى في الخارج كما قد فعلت في «هكذا أسمي الأشياء».

إنها هنا أنوثة شعرية قادرة، وواثقة وتقول برؤية متحدية:

- «أحب أن أحكي
عن أبوة تداخلني
وأم تتقمصني
وخيول مستفزة
تجري ضد غنائي».

وعبر كتابة الوعي الذي تقدم له في نصها «فطيرة اليقين» تقول الشاعرة:

- «إذن لأقفل نافذة تطل عليّ فقط، وأقفل تشرنقا لا يلد الفراشات، ولحظة عبر انكماشها في ذاتها، لأفجر نوافذي العميقة السائلة عبر اختلالي، وأفتح عيوني الغائرة بداخلي لآخر مغاير كي يهز ثبات الصور المعلقة على جدران تتلوى وقلبي المستوحش والموحش - البريء - لا أروضه».

إن قصائد الشعر تمشي يدا بيد مع نضوجها النفسي الحياتي والذي يرصد بجدية كبيرة مسارات الصوت - التأمل - والحركة في آن واحد قائدا، ميسون صقر عبر ضوء القلب الى حكمتها الخاصة.

تقول الشاعرة في قصيدتها «جريان في مادة الجسد»:

- «أرى غلالة الموت على جسدي
ضد كل من يصنع الوجوه الخيرة لوجهي
ضد ارتباكي في هذا العالم
وضد انتهاك عناصر الطبيعة متوغلة فيّ
أرى الثياب مكومة الانتظار ضدي
وأرى ....
أنه السؤال الدائم حول الأوردة الأرضية
فلتكن اليد خروجا من الصفع الى التاريخ
هذه القناة التي أستحم من خلالها
لتريني جسدي في الماء، وفي المرآة، وفي خجلي
لتكن ما تحققه في الموت
وفي تهيئة الروح
وفي الكتابة
مناسبا كي أتقدم لها فأرا للتجارب
فليس كل هذا التشتت
كل كل هذا الطلوع لمعرفة الحقيقة
كل هذا الجريان في مادة الجسد
حادثا عرضيا ».

إن اليد وسيلة الشاعرة للخروج من الصفع الى التاريخ.إنها وسيلتها للرؤية، للكتابة، للطلوع الى معرفة التاريخ خروجا من تقاويم ميتة وجارحة وبإدراك نهائي بأن ما ستفعله الشاعرة هو أن تتحول بإبداعها الى كينونة فأر التجارب الذي يصر على الشروع فيما اعتاد التاريخ على إسكاته بالصفع المادي، والمعنوي، في قصيدتها «جسد للكيمياء» تقول:

- «لأنني لا أحمل اليقين
تشك قدماي في خطواتهما
وتشك يدي حين تلامس يدا أخرى
في بغضها أو حبها
ولا أترك للقلب فورانا قد أشك فيه
لهذا أترك جسدي للحساب والكيمياء
وأترك للحب فضاء - ثقبا يمر ببطء منه
كي يتخلص قليلا قليلا من شوائبه
أو لا يمر».

إن مثل هذه القصيدة تختصر أحوال المبدعات العربيات في تاريخهن الحديث حيث تمضي بهن رحلة التململ من همس الصوت الى صرخة الوجود ولأنهن يبتدئن بالبوح فإنهن يتحسسن تلك المادة بحذر مشوب بتجربة الخوف التاريخي عبر تجربة تعددت فيها الأجيال منذ بداية هذا القرن ووصولا الى جيل ميسون صقر مع نهاية القرن العشرين.

ليس من يقين ليصحب تجربة الشاعرة التي تخرج من عباءة فحولة الشعر العربي، لتتحسس طريقا جديدا تعبّده مع كل خطوة جديدة لها. إن الشك مرتبط بما هو غير ثابت، ولا يقيني إنه جزء من تجربة الصواب والخطأ وهذا هو شك القدمين،واليد التي لا تدرك مدى البغض أو الحب المحدود لها. وهذا الحذر الخائف من فوران القلب ، والجسد المتروك للحساب والكيمياء والوجود المادي المقنن،وحتى الحب الذي له فضاء كامل لا يستقبله غير ثقب صغير ينقيه من الشوائب أو يمنعه من المرور، أو ليس الحب، أيضا،كالشعر حالة جديدة بإعادة الصياغة والكتابة في تجربة المرأة - المبدعة الجديدة.

وفي قصيدة «أعصاب نيئة» تقول الشاعرة:

- «أشكل عرائسك بضفائر حلم
أجدله

يا قامة مشدودة على وتير من أعصاب نيئة
يا تمثالا منحوتا من غبار رخامي
الجسد مكتمل بك
والروح شاقة
فلتقفي شوك بدئك
وليكن حضورك الآن
ويخرج الشجر من يديك
والسهولة من عناقيد ثملة
الجوع عصاب لا يعرفك كعادته
والوطن امتحان صعب في الكيان
وأنت - بصعوبة -
لتكن شيئا حرا،
منخطفة في قسوة التكوين».

إن لهذا التوصيف دلالاته الخاصة بكيف تكتب الشاعرة، وأين تكتب وما العنوان الذي اختارته للقصيدة غير تمثيل نهائي لمعادلة الكتابة المكشوفة انه تجسيد للحالة في ظل «وطن» هو امتحان صعب في الكيان وكتابة حرة «منخطفة في قسوة التكوين».

إن نتاج ميسون صقر الشعري هو خير الدلالات على المرحلة التي وصل إليها إبداع المرأة الشاعرة العربية - الحديثة. إنه نتاج البوح الجريء، الذي يحاول أن يصل أعضاء حريته عبر جسد القصيدة. هي لا تهرب من واقعها، ولا منشئها الشخصي والمحلي والحضاري فهي ابنة ذلك كله، بامتياز. غير أن روحها القلقة كانت خير جناحين لطيرانها الشعري المصحوب بوعي حساس وعميق لتجربتها الكلية كذات أنثوية عربية مازالت ذاكرتها المادية مستيقظة ومحاطة بالفؤوس والرماح والسيوف التي تشكل ثقافة الفروسية البدوية وخصوصا فيما يتعلق بكائنتين : الأنثى ، والقصيدة.

الخاتمة

إن مشروع هذا البحث قام على السير في طرق غير ممهدة، أكاديميا، في الروح النقدية العربية المعاصرة، لذلك كان الاضطرار كبيرا جدا، من خلال الجهد الذاتي، الى طرح غير كلاسيكي وقراءة عبر أعمال الشاعرات وسيرتهن الذاتية من خلال المعرفة الشخصية جزئيا، ومن خلال المعلومات العامة المعروفة عنهن سواء عبر الاعلام أو الوثائق الممكنة، وإن كان البحث قد قدمت قراءته الخاصة من خلال الأعمال الشعرية لكل من حمدة خميس، ونجوم الغانم، وسعاد الصباح، وفوزية السندي، وميسون صقر فإنه من الضروري التأكيد هنا: أولا أن تجربة كل منهن مازالت حية وقابلة للتغير والتطور في اتجاهات مختلفة. وثانيا أنهن لم يطرحن بالصورة العلنية القائمة على فكرة المشروع الثقافي — أو شبه الأيديولوجي - الخاصة بالفكر النسوي وإنما ربطهن هنا تحت إضاءة البحث عن الذات الأنثوية جاء ليس من منظور التشابه وإنما التفرد والتميز في تجربة كل منهن. ثالثا هناك العديد من الشاعرات الأخريات اللواتي قد تنطبق عليهن نفس الدراسة في الدول الخليجية المختلفة غير أن محدودية البحث لم تتسع لتشمل كل تلك الأسماء، لذلك فقد جاءت أسماء الشاعرات الخمس هنا كنموذج لا كإختصار للتجارب الشعرية الأخرى لشاعرات المنطقة.

إن معاناة الشاعرة من خلال الإبداع الفني تكاد تكون متشابهة في مناطق مختلفة من العالم، والمتغير الأساسي هو مدى تطور الصوت الإنساني فيها والذي يضطر غالبا لقطع الرحلة نفسها غير أن البعض يصل الى محطته المتقدمة قبل الآخر.

لقد جاء الفصل الأول في البحث ليطرح ما يشبه الرؤية للنقد الأدبي النسوي في الغرب عبر إضاءات مختلفة غير أن ذلك ليس لالتزام محدد بمنهج وإنما لتبادل الخبرات التي تحاول أن تطرح التجربة الأدبية للأصوات النسائية وهي محاولات مازالت تختط طريقها وتبحث عن ملامحها الواضحة والقابلة للتطور - وليست الثابتة بالضرورة.

أما الفصل الثاني فإن القراءة لأعمال الشاعرات تمت فيه من خلال ربط الاجتماعي والذاتي بالفني في صوت الشاعرات من خلال أعمالهن الإبداعية. إنها محاولة لقراءة تلك الذوات التي خلق النص بعذاباتها، تناقضاتها، أرقها الخاص، وبحثها عن خلاصها عبر تأنيث العالم.

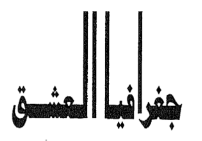
إنها ليست قراءة فنية - نقدية خاصة بالنص على أسس شبه علمية وإنما هي قراءة شبه إبداعية - ذاتية في نصوص تلك الذوات الأنثوية المطروحة. إن الغريب في الأمر أن ازدياد الحس المحافظ في المجتمعات العربية يقابله يقظة خاصة في وعي النساء المبدعات ومن هذا المنطلق فإن تجاربهن الشعرية تطرح مقاييس جديدة للتغييرات العميقة نحو الحرية في ظروف تبدو من الخارج محافظة وقسرية وسلطوية أكثر مما يجب.

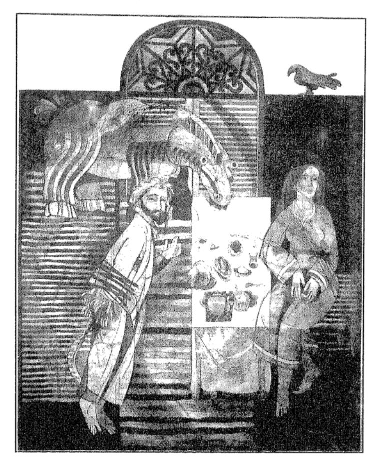
إذا كان هناك تقصير في هذا البحث فإنني أتحمله بمجمله، وعذري هو أنني محاطة بالأسئلة من الداخل أكثر مما أحمل من أجوبة.

الهوامش

١ - د. علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون، كشاف تحليلي مصور، ص ١٥١.
٢ - د. علوي الهاشمي ، ما قالته النخلة للبحر، الشعر المعاصر في البحرين، ص ٢٢٣.
٣ - د. رجا سمرين ، شعر المرأة العربية المعاصرة ، ص ١١٧.
٤ - نفس المرجع السابق ، ص ١١٨.
٥ - أحمد محمد عطية ، كلمات من جزر اللؤلؤ، ص ٢٧٧.
٦ - نفس المرجع السابق ، ص ٢١٤.
٧ - نفس المرجع السابق ، ص ٢١٩.

* * *





تجليـــات الروح ... إشراقـات الجسد
المرأة مكانا .. المكان امرأة

أحمد الشهاوي ★

المرأة بمكانها (في) – ومكانتها (لدى) الشـاعر تجعل الخيال يثار وينطلق يرســم عوالم فريدة وغريبة وحلميــة؛ حيث تتكون الصــور، وتتركب الأبنيــة، ويتوحــد الزمــان بالمكــان، ويدخـل الشاعـر حالة وجدانيـة يمكن أن أسميها بـ «لـذة الانتشاء» أو «العلو» أو «الارتقاء نحـو سدرة المنتهى» ، في هذه الحالـة يكون كـل شيء واضحا وغـامضا وشفيفـا في آن، ومـن ثم لا تتكـون دائرة أو دوائر مغلقـة، بـل يتكـون فضاء رحـب لـه سمـوات وأرضون.

★ شاعر وكاتب من مصر.
اللوحة للفنان يوسف عبدلكي ـ سوريا

هذا الفضاء الذي يتخلق تحت سطوة الألفة والحميمية ولذة المكان كالغرفة أو الشارع أو السرير أو البيت بشكل عام، يتمازج فيه الأرضي بالسماوي، الأسطوري بالواقعي، المقدس بالعادي، اليومي بالمطلق، ثم يولد النص الشعري.

هذه الولادة، هي تحقق الوصول، بعد الوصل واللقيا، واندفاق الماء بعد التشوق، والتدرج الى العلا بعد الحياة الأرضية.

وإذا كانت للنص لذة بحسب قول رولان بارت، هي لذة الولادة، فللوصول لذة لا تعادلها لذات أخرى سماوية أو أرضية، لأن الروح هنا تصعد في مدارجها.

هنا يتحقق المكان – النص بفضائه الوسيع، وهو معادل لامرأة متعينة أو قد تكون كونية أو معنوية تمثل مكانا روحيا أو شبقيا للشاعر، أي تصير له سكنا بحسب التعبير القرآني، إنها البيت، الستر والغطاء، بحسب تعبير العامة، ويحق لنا أن نتساءل بما أن «الشعر كلام مركب من حروف ساكنة ومتحركة» – أبوحيان التوحيدي – وبما أن المرأة هي أيضا نص فريد من الحروف الساكنة والمتحركة، فهل تحدث الوحدة، وحدة الحركات والسكنات، هل الصلة – هنا – صلة خارجية أم من الداخل؟

تلاقي الحروف بينهما يولد فتحا للوجود المعنوي والمكاني. فالمرأة باعتبارها نصا مشغولا سلفا، يزيد باتحاده مع الشاعر ويرقى، ويترقى، تتداخل الى حد الاندماج مع النص المشغول من قبل الشاعر الذي كتبه بمائه وماء المكان (المرأة)، فيعيد خلقها وتعيد هي خلقه.

ونحن لسنا أمام نصين، إلا في حالة الفراق، بل أمام نص واحد، حتى ولو كان هناك طلل للوقت وطلل للمكان معا.

فلو اعتبرنا المرأة (١) والشاعر (٢).

وسمينا المرأة محيطا والشاعر محاطا به .

واعتبرنا المرأة جسما حاويا وهي كذلك بقداستها وتجلي روحها وعلوها ومكانتها في الديانات والحضارات. واعتبرنا الشاعر جسما محويا خرج من رحم المرأة، ويعود إليه مرة ثانية ولكن تحت مسمى أنها السكن، البيت، المكان أو الجنة بطقسها ، وفردوسها.، ستكون النتيجة الحتمية هي وحدة (١) مع (٢).

لأن (١) ستؤدي الى (٢) وفي ذات الوقت (٢) ستؤدي الى (١) ووحدة المرأة بالشاعر هي «وحدة الوجود».

والشاعر هنا كـ(الصوفي) تماما، فالصوفي عبر نصوصه سواء النثرية أو الشعرية، المرأة فيها لها قداسة تعادل قداسة المحبوب الأسمى الأعلى المتجلي والمتجسد في الله، حيث يتوحد الصوفي في مكانه (المرأة) فيما يمكن أن نسميه بوحدة المكان، أو بوحدة الوجود، لأن الزمان يذوب في ماء المكان خالقا «الزمكان»، فالمرأة والشاعر ينصهران في علاقتهما في «كل واحد مدرك ومشخص. الزمان هنا يتكثف، يتراص، يصبح شيئا فنيا مرئيا والمكان أيضا يتكثف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ. علاقات الزمان تتكشف في المكان ،والمكان يدرك ويقاس بالزمان» ميخائيل بختين.

و«لأن المكان والزمان شكلان ضروريان لأي معرفة بدءا من أبسط إدراكاتنا وتصوراتنا » بختين — فتتحقق المعرفة، وتتبنى وحدة الوجود.

ويكون المكان هو التقاء الأفقين (١) و (٢) أي المحيط أو المحاط به ويصير تعريف أبي حيان التوحيدي صحيحا عندما يرى أن المكان «هو ما بين سطح جسم الحاوي وانطباقه على الجسم المحوي».

هذا الالتقاء ، مصحوب بلذة، ليست مؤقتة، ولكنها لها صفة الديمومة والأبدية، قد تصل الى ما بعد الانتهاء، الى ما بعد موت الجسد، حيث تظل الروح محلقة ومفعمة بالمتعة. ويحدث في زمان ما يظل الأفق (٢) أي الشاعر يذكر الزمان طالما هو في حالة الوجد والسكر من «الالتقاء»، ويذكر المكان طالما هو يستعيد لحظة غافية أو ساكنة الى حين في اللاوعي.

الالتقاء، أي تلاقي جزءي ذرة منشطرين بعد انقسام وغربة وسنوات من النأي، يخرج المكبوت، والسري والغائم من اللاوعي في شكل صور غريبة وجديدة، ولغة طازجة فيها رائحة الأنوثة خارجة من الرغبة الساكنة، المسكونة في عوالم الشاعر، وهنا أقول مع ابن عربي «إن ما لا يؤنث لا يعول عليه»، سواء أكان مكانا أم لغة واللغة أنثى واللغة أنوثة لها سحرها وجذبها.

واللذة الأبدية الناتجة من التقاء الشاعر الحميم بالمكان – المرأة الأليف باعتباره حاويا للأشياء هي – في حد ذاتها – مكان، فالمكان من خصائصه اللاتناهي والأزلية والأبدية والقدم وعدم الفناء وهوأصل التجربة. والمرأة هي أصل التجربة داخل النص كمكان معنوي روحي، وداخل الحياة كمكان متعين جسدي، ولما كان للمعنوي الغلبة على مستوى النص الشعري، وروح الشاعر ونفسه كنص آخر مواز غير مكتوب، وأحيانا يكون نصا متلاقيا مع النص الكائن في فضاء الورقة.

إذن نحن أمام تجليات روح، وتجليات جسد. منهما يتخلق النص ويولد. والشاعر يحتفي بالروح التي هي كون، حيث تشغل زمانا لا نهاية له ومكانا لا حد له.

والمرأة متحركة، تتجدد وتتشكل من خلال الأشياء المحيطة بها، علاقتها بمحبوبها، بجسدها، بعالمها، بذاتها، بمكانها لا باعتبارها مكانا منفصلا، ولكن باعتبارها خارجة من مكان محمل بالاعراف والتقاليد السائدة له سمات وشكل البيئة.

وإذا كان افلاطون قد قال إن المكان هو «بيت الرحم» أو «الأم المرضع» فهذا يعني ببساطة مركزية المرأة، ومحور

الوجـود، والمدخل الى العالم مـن منظور واسـع حيث تملأ المرأة جميع أنحاء المكان.

ويتلاقـى افلاطـون مع ابـن عربي، في تـأنيث المكـان، أو ما أسميه أنا «بالمرأة المكـان» ومن ثم مولد لغة وصـورة وعلاقات جديدة من جراء هذا التأنيث.

وكما يمكـن أن نسمـي المرأة بـأنها : الأيـن، والمحـل والملأ، والحيز، والموضـع، والخلاء فالمكان كذلك.

وأنا كشـاعر أحـل فيها وتحوينـي، وتميزني وتحدني عـن بقية الأشياء، لأن لها عـلاقة بالحركة والزمـان والأجسام، هي سابقـة عليّ أم أنني سـابق عليها ، أم أننـا تداخلنـا في آن واحد، وخرجنا من رحم الكون معا.

فهي تحركنـي باعتباري فيهـا، ممتلئة بي، وهـي مكان كلي لانهاية له، ومثلما قال الرازي : «كل ما لا نهاية له قديم، فالمكان قديم وأزلي» وهي باقية ببقاء الزمان والسماء.

وأنا أمام امـرأة الآن، ليست ساكنة، أو مهمشة، بـل خارجة مـن تراث الشـاعـر العربي الجاهلي. والشـاعـر الصوفي؛ آتيـة لعصرنـا عبر معارف وخبرات وتـراكمات مـن الجدل والحوار، تشكـل مساحـات كبيرة في خريطـة الشعـر العربي، إذن كيـف سأتـوحد بها، كيـف تصير رمزا معنـويا – مثـلا – للأرض أو الوطن أو المدينة أو القرية.مـا شكل علاقتي بها، ما مدى التغيير الذي ستحـدثه في علاقتي بـاللغة والبناء والتشكيل، فلكـي أحيا كشاعر علي أن أكون مهيأ للاتحاد مع عمق المكان (المرأة).

فأنا أمـام جسد له ذاكرة، ولـه لغة، وله روح. يشكل قـربا وبعـدا، هو مكـان، فيه قطبـا الحيـاة «متى» و «أيـن» : الزمـان والمكان. أتآلف مع جوانيته حيث فتح الذات وتجلّـي روحها.

أما برانية الجسـد، فهي هامش لا يشكل مركـزا رئيسيا، قد يـرسم مـلامح جميلـة لا تعبر إلا عـن السطح، ولا تتـم علاقـة حميمـة مع جسـد نعرفـه تـوا أو منذ بعيـد، دونما الولـوج الى الداخل. فـالإيلاج لا يعني الولوج. لأن الخارج ليس هـو الداخل وأيضـا الجسد لا يعنـي الروح. لكـن الوحـدة بينهما قد تعنـي الاكتمال والالتقـاء. ومولـد عوالم شعـريـة جديـدة يأتي مـن الإبحار في ذاكرة الروح.

المرأة، إرث، ميثولـوجيا، بذء للخلـق، مفتتح للتكويـن، بذرة لأي حياة، أسـاس لأية تصـورات، ومن ثـم فهي مكـان جاذب، سهلة الولوج تمثل الملجأ والحماية كرحم قديم جئت منه وأعود إليه مـن خلال بؤر أخـرى جديـدة تمثل أدلة على الأنـوثة، آوي إليها بعيدا عن صخب الحياة وضوضائها.

والمرأة كمكان تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر. فـالتوحـد لا يكتمل إلا عبر قنـوات متواليـة ومتصلة تـؤدي في النهايـة الى الامتزاج والفناء وخلـق وجود سام هـو في الحقيقة مكان لنص معيش على مستوى الخبرة الحياتية الأرضية أو على مستـوى العلو والارتقـاء، أو مكان لنـص مكتوب ومتحقـق في المكـان – الـورقـة، وهنا يتحقـق وجـود المرأة كمكـان غنـي في القصيدة،وهي تكـون مكانا متناهيا أو لا متنـاهيا حسب اتحاد الشاعـر بها، ومعرفتـه، وتجانسه مـع مفرداتها، بـاعتبار أنها، مكان والمكان مجموعة من الأشياء المتجانسة.

وفي هذه الحالـة تشف وتـذوب في ماء المتـوحد بها، وتصير معادلا للكون، للعالم، وباعتباري أعـرفها وأكونها داخلي وألدها من جـديد، فيمكـن أن أبني صـورة للعالم مـن خلال معـرفتي بـالمكان – المرأة الـذي أعـرفـه وأصبح عنـواني لأي شطـح أو دخـول، وحسـب «يـوري لوتمان» تصير «بنيـة مكـان النـص نموذجا لبنية مكان العالم».

وبما أن المرأة مكـان له تـاريـخ وحضـارة ودين وعـادات ومعتقدات وخبرات وثقـافات، فهي تكشـف عن تواصـل زمني معها، فلا مكان بدون زمان وهنـا أقول مع أبي حيان التوحيدي إن «المكان رديف الزمان». والمرأة بناء فاعل ومفعول به، ولكنها أيضا اسم، واسم مكان، وظرف للمكان.

في بنائهـا أجد ظـرف المكان متحققـا: بين، فوق تحت وراء، قرب، تجاه، نحو دون، وغيرهـا من الظروف، فهي اسـم مشتق للدلالـة على مكان وقوع الفعل، ومتـى وجد الاسم وجـد الفعل ومتى وجد الفعل وجد الحرف، ومتى وجـد الزمان وجد المكان، ومتى وجد الشاعر وجدت المرأة.

والظـروف المكانيـة المتحققـة في جسـد المرأة المتعيّن أمـام الشاعـر من خلال البصر والتآلـف مع هذا الجسد، هـي نفسها المتحققة في اللغة، والشاعر في استخـدامه لها «إنما يميل الى نوع من الدقة البصرية في التحديد وفي النظرة الى المرئيات، إنه يستثير فينا حاسـة البصر كمنطلق للنظرة الشموليـة في التصور» أحمد طاهر حسنين.

ومثلما يحب الشاعـر ظروفا مكـانية بعينها، يستخـدمها في شعره، وتكثر في قاموسـه الشعري، وتنتشر في لغته، فهو أيضا – يحب ظروفـا مكانية في المرأة كمكـان، فقد يحب فيهـا فوق أو تحت أو دون وهكذا، ولكن ثمة مكانـا يمثل البؤرة في المرأة ككل، ككيان مكاني حاضر وفاره، هذه البـؤرة هي العنوان أو العلامة الرئيسية، مـا يدل على المرأة، هي الجوهر والاشـارة، تدخلنا الى الجسـد فيما بعـد، ثم نلـج الى الـروح خفيفين شفيفين محملين برائحـة الذكـرى والتواريـخ والثقافـة والميثولـوجيا، تكشـف الفضاء لينبني النص ونتعرف نسيجه لنفترض أن المكان البؤرة بالنسبة للشاعر هو النهد، أو هو الفرج.

هذه البؤرة، الحلـم الأسطورة تكون مدخـلا حقيقيا للقرب والألفـة ومن ثـم الاتحاد واكتشاف العـالم، لأن المكان في هـذه الحالة سيتحـول الى مرآة تـرى فيها «أنـا » الشاعـر صورتها، وتتشكل شخصيتهـا، لأن المرأة طاغيـة ومؤثـرة وذات حضور

كثيف، ولأنها حقيقة يعيشها الشاعر فهي تؤثر بقدر أكبر مما يؤثر فيها الشاعر ولأنها مكان متسع وفسيح، فدفئها وألفتها وحمايتها لا متناهية.

وبقدر معرفتي بالبؤرة، سيكون تشكيلي للغة والأسلوب والصورة داخل الذهن ثم داخل النص بعدذلك. فالحوار الذي يحدث بين داخلي كشاعر وداخل البؤرة بما تحويه من تاريخ وطقوس وعادات، يتيح لي معرفة نفسي ومعرفة العالم. وأنا قصدت هنا بالتوقف أمام بؤرتين للمكان هما النهد والفرج. لما لهما من ارتباط تاريخي من الدفء واللذة منذ الطفولة، وحتى صارا مفتاحي لمعرفة العالم. فهما بؤرتان اسطوريتان يستدعي استحضارهما استدعاء الزمن الذي تشكل فيه وعي الشاعر وخبرته وثقافته ومعرفته بمكانة البؤرتين.

هذه المرأة المكان.

هي حبيبتي أو عشيقتي.

والياء هنا، هي ياء الملكية، وهي المكان الذي أمارس فيه سلطتي ليس بالمعنى الاستلابي،ولكن بالمعنى الايجابي حيث المحبة والشوق والوصل والتواصل، ولغة بين الشاعر والمرأة. والمكان يكون بالنسبة لي حميما وأليفا، حيث أخلق تجربتي الشخصية معه، وهذه التجربة بمدى صدقها تخلق معرفة وكشفا وأحوالا، وأنا أضيف الى المكان من عندي، من (ياء) بيئتي وعشقي وثقافتي وتاريخي ومعرفتي.

وتأتي خصوصية النص المكتوب من خصوصية العلاقة وفرادتها، ومدى تجذرها .والمرأة عامة تنتج ثقافة مغايرة، وخيالا جديدا،ولغة بكرا، بما تحمله من اختلاف وطزاجة وأسطورية فهي كمكان وفق رؤيتي هنا «حاضنة دافئة للأحاسيس والانفعالات وخفايا النفس، وانسيابية الصور وتجاورها وتحولاتها المعرفية، لذلك لا يخلق المكان التجربة بل تخلقه التجربة» – ياسين النصير –.

وأنا كشاعر مخلوق في حيز زماني ومكاني، مارست تكويني البيولوجي في رحم الأم (المكان الأول) ثم خرجت منه الى المهد فالثدي فالصدر، ثم الى البيت فالمدرسة فالشارع فالنهر فالأرض فالقرية فالجامع فالقبر الذي هو نهاية المكان وبداية العالم. هذا التدرج المكاني هو الذي يخلق الشخصية ويبنيها، ويضح لنا هنا أن نقول «قل لي أين تحيا أقل لك من أنت».

هذه الرحلة هي مغامرة وحرية وانطلاق واكتشاف وانفلات وابتكار قيم جديدة وامتحان قدرات الذات بحسب تعبير يوري لوتمان.

والمكان مجردا معزولا وحيدا نائيا لا قيمة له، طالما أن أحدا لم يكتشفه ولم يعش فيه.

فلو افترضنا أننا أخذنا طفلة وتركناها في إحدى القرى المهجورة من البشر، وعاشت بين الخرائب والأطلال والحيوانات الأليفة وأكلت مما تخرجه الأرض عشوائيا، ولما كبرت، اكتشفها إنسان ضل طريقه الى مكانها، هل يمكن أن تصير هذه المرأة مكانا أليفا في التو.

أقول إن «المكان لا ينهض الا بتجربة عظيمة فيه».

ولكن كيف تتخلق هذه التجربة.أتصور أنها تبدأ في الأساس من معرفة الانسان بالمكان الذي حل فيه.

وعلى الانسان الذي اكتشف المرأة، أن يتخاطب معها أولا، يعلمها لغة التخاطب، يختبر روحها يؤنس وحدتها الطويلة، يروض جسدها الشارد الجامح، يرصد سلوكها، يعرف خصائصها، يكون على معرفة بحكاياتها.

ولكي تكون مكانا أليفا له، لابد من المعرفة الكاملة بها، وفهم تاريخها فهي مكان بكر مازال في طور الاكتشاف، يحتاج الى تشكيل وفق ثقافة ونظرة وعلاقة المكتشف الذي يمكن أن يكون الشاعر هنا. وعليه أن يتعامل معها فيزيقيا وميتافيزيقيا ليسبر حالها، ويصل الى منتهاها، وهنا يتخلق المكان المرأة فـ«المكان ليس شيئا مطلقا بل هو نسبي خاصة عند الشاعر حيث الفاعلية النفسية تؤكد حضورها في الرؤية المعايشة للمكان» ياسين النصير –.

لاشك أنني كشاعر من خلال نصوصي الشعرية المتباينة والمختلفة، والتي تمثل في مجموعها وعبر زمنها نصا شعريا واحدا أليفا ومؤتلفا أعطي للمتلقي تصوري عن المرأة، والتي هي مكان بارز في شعري، باعتبارها تحتل مساحة كبيرة في جسد النصوص وبلغة الاحصاءات فهي تمثل نسبة مرتفعة، ويتجلى ذلك في الصور والفضاءات والأمكنة والأبنية واللغة التي تخلقها من خلال اتصالي بها، ومعرفتي بحالها، ووصلي معها.

فمنها أقدم – أيضا – رؤيتي للعالم، وموقفي من الحياة، وكيف أنظر الى المحيطات حولي، إنها لا تعزلني بقدر ما تعرفني نفسي واكتشف بها كل الغوامض والمجهولات.

والمرأة ، لا يوجد شاعر في آداب العالم، احتفى بها، وشغلت مساحة كبيرة من نتاجه الشعري مثلما نرى لدى الشاعر العربي عبر مسيرته الطويلة والممتدة منذ الجاهلية وحتى الآن، وأتصور أنه إذا كان الزمان والمكان هما مفتاحا الشعر العربي فالمرأة أيضا – هي مفتاح أساسي لهذا الشعر.

فالمرأة لما لها من سطوة آسرة، وتأثير شديد العمق، على الشاعر، فهي تكشف شخصيته من خلال نصوصه، وليست مجرد «امرأة» عابرة لا أثر لها في القصيدة أو في شعر الشاعر بشكل عام. ليس وجودها مجرد علاقة براجماتية نفعية تنتهي بانتهاء كتابة القصيدة مثلما نرى عند طائفة من الشعراء، وهذا الشعر غالبا ما يكون مصنوعا لا حرارة فيه ولا صدق، فيه من التكلف والصنعة أكثر مما فيه من الشعر.

فعنترة بن شداد مثلا كان ينظر الى المرأة نظرة فيها «التسامي والعشق الشديد والنزوع نحو المرأة - المثل» د. صلاح عبدالحافظ. على العكس من امريء القيس - كما تقول الباحثة نوال عبدالكريم - فكانت نظرته «نظرة حسية خاطبت المظهر، ولم تخاطب الروح؛ فهو لا يرى في المرأة إلا متعة». يقول: أدونيس «ينطلق الحب عند الجاهلي من الجسد ثم تأتي النتائج النفسية والذهنية، توفر اللذة الجسدية غبطة الاكتمال والتملك، ويجد الجاهلي فيها جنته الأرضية، المرأة له الواحة والماء والجمال كله، رمز الخصب والطمأنينة وما يعلو ويتسامى» أي أنها المكان الذي هو المنازل والديار والصحراء والخيام والواحة وعيون الماء، وأدونيس يرى أن الجاهلي يبدأ حبه من الجسد ثم بعد ذلك يعلو ويسمو داخلا الى روح معشوقته. وقد يرى البعض أن في هذا الرأي نفيا للشعراء العذريين، أو الذين اتصلوا بالمرأة عبر تلاقي الأرواح، ولم يستطيعوا أن يقيموا علاقة جسدية تحقق اللذة والمتعة. وهنا سيكون الفارق واضحا بين شاعرين هما عنترة وامريء القيس، الأول تعامل معها على أنها مكان معنوي لا حياة له إلا به والثاني رآها مكانا متعينا ، فيزيقيا. أي الجسد مقابل الروح وأرى أن المرأة تتحقق كمكان بشكل أساسي في امتزاج الأرضي بالسماوي، أو الشبقي بالعلوي أي الجسدي بالروحي. فلا اتصال خلاقا مع امرأة إلا من خلال عقلها وقلبها وروحها وبعث قيامة نفسها ثم الدخول الى وردة جسدها لقطفها بعد موسم النضج في طقس سحري إلهي.

أنا أتصور أن للمكان مفردات لها دلالات تدل عليه، وتوضح معالمه منها نعرف جغرافيته وتضاريسه وثقافته وتاريخه وأهميته وموقعه، ومفردات المرأة هي أعضاؤها والشاعر بارع في وصف هذه الأعضاء، ويأتي الوصف حسيا أو قدسيا حسب علاقة الشاعر بالمرأة.

وتكثر مثلا في شعري المفردات المكانية للمرأة والتي هي في الأساس «ظروف للمكان» مثل : النهد، الشفاه، الشعر، السرة، الماء (بدلالاته). العيون، الفرج...

ولكن كيف رأيت هذه المفردات.

لقد شكلت عالمي من خلال رؤيتي المتحركة للمرأة، أتت شفيفة، غير حسية معبرة عن اتحاد جسدين وامتزاج روحين، حيث لا وصول الى انتهاء، وأن المكان الأعلى في السماوات باق لوصلي بمن أحب وأتحد. هنا المفردات - الأعضاء باب الى سماء صوفية، ورؤية فلسفية للكون عبر تجلي المرأة باعتبارها رمزا للجمال ومدخلا الى كشف الشاعر لذاته ومعرفته بعناصر الحياة.

وإذا كانت (المرأة مكانا) ، فإنها تتجلى مرة أخرى في علاقة (المكان امرأة)، بحيث تتحول أرجاء المكان الى أرواح أنثوية باذخة، فيها وهج الأنوثة ورحابتها الخصيبة، يصبح للمكان نهد وخصر ورائحة ،وتصبح الأنوثة - في هذا التجلي - روحا مشعة، وعطرا مضيئا وساريا.

فالمرأة مثير أساسي للكتابة، تجعل سماء الشاعر تستجيب لمطر الشعر.

فالمكان الذي أوجد فيه يثير روحي ويضعني في حالة الكتابة. ولكن هذه الحالة تصبح دائمة ومتوقدة وسيالة وفياضة عندما أكون عاشقا في المرأة باعتبارها المكان الأسمى الذي أوجد فيه.

هذان المكانان، بتوازنهما، أو بطغيان المرأة المكان، على المكان (البيئة) أو المكان (المؤقت) يخلقان المثير، ويفسحان مساحة للاستجابة فلكل مثير استجابة، وهنا تتحدد علاقتي بالبيئة التي أنتمي إليها، أو حتى أعيش فيها انتماء مؤقتا كالأماكن التي عشت فيها في بريطانيا أو ألمانيا أو الولايات المتحدة الأمريكية أو اليونان وشهدت كتابات كثيرة من شعري.

في هذه الحالة يتمازج المكانان، لأن المرأة ابنة بيئتها. ولكن هل النص كمكان جديد سيتغير.

المكان النص يأتي تأكيدا بصريا منظورا لمكان النص، بحيث يتحول المكان المعين في الخارج على فضاء الى أفق نصي، يتحرك ويتشكل حسب الحركات الداخلية للتجربة.. ومن هنا تكتسب صورة النص مكتوبا ، دلالية مكانية هامة، حيث يصبح المكان النص وجودا موازيا لنص المكان.

ولعل نصوصا كثيرة لي خاصة في السِّفر الثاني من «الأحاديث» تداخلت فيه المرأة المكان مع المكان (المؤقت)، لتخلق نصوصا تمثل أمكنة جديدة في فضاء الكتابة: (حديث الأحاديث) و(أحاديث الماء) بشكل خاص، حيث اللغة والعلاقات والموسيقى والتجلي والحزن والإحساس بالزمن الضائع ومصاحبة الموت جاءت بشكل مغاير ومختلف لمواقف وأحوال كثيرة لي عشتها قبلا.

المكان يذكر بالزمن.

والمرأة تذكر دوما بالزمن.

والمرأة كمكان لي تذكرني بالأماكن التي عشت وشفت، فأمي تذكرني بالبيت، التفاصيل الصغيرة التي حدثت قبل ١٩٦٥، (لأنها ماتت في العشرينات من عمرها)، أقبض عليها ، أذكر ماضيا بعيدا في الطفولة المبكرة، لأنني لا أريد لهذه اللحظات أن تضيع من بين عيني ومن ذاكرتي، فالذاكرة تستوعب المكان تفصيليا، ثم بشكل محيطي شامل.

وحبيبتي تذكرني بزمننا وأشيائنا الصغيرة ثم تجعلني استعيد تاريخا وأحداثا وقعت.

الأطلال حقيقة هي بكاء واستعادة لمحبوب رحل، وليس بكاء ديار أو خيام أو منازل.

وأنت لا تستطيع أن تعرف كيف أنا رأيت الزمن وتعاملت معه، ومدى إحساسي به، وسلوكي معه، دونما أن تسبر امرأتي داخل نصي الشعري.

فأنا أخلق زمنا مغايرا للزمن المتعارف (العمر أو الدهر) في قصيدتي، فعشقي وسفري ووصولي ووصلي وتجلياتي واتحادي وصلاتي هي زمني الذي أقاوم به سطوة القدر والدهر.

ومثلما كل امرأة كون بمفردها وعالم فريد لا مشترك فيه ولا متشابه.

فإن كل حالة عشق تخلق معها زمنها الخاص بها.

واختلاف الأماكن وتنوعها يؤثر على مدى علاقة الشاعر بمحبوبته. فالمكان الضيق قد يوحي بالألفة والحميمية والهدوء والسكينة والطمأنينة والتوحد. بينما المكان الوسيع قد يوحي بالضياع والتيه والشرود، والغربة والوحدة.

وبين المكانين تتواءم المرأة مع ما يتماس مع شخصيتها وتكوينها وثقافتها باعتبارها مكانا أليفا، يبحث عن الألفة والسكن في حضن من تحب (الشاعر)، أو المكان المتعين المحدد.

وإذا كان الشاعر ينظر للمرأة على أنها سكن، فهي الأخرى تنظر إليه باعتباره سكنا. وبما أن السكن هو مكان أبرز سماته السكينة والدفء والحميمية واللغة المشتركة؛ فتلاقي السكنين (المكانين) يخلق مكانا يستطيع أن يتواءم ويتكيف بل يمكن أن ينصهر مع (المكان الأم) الذي أعني به هنا القرية أو المدينة أو الوطن. وهو يختلف عن «المكان الأم» وأقصد به «الرحم» الذي أراه هو أول مكان عرفه الانسان، وعاش فيه، وخبره منذ بدئه وتكوينه ثم عرفه في مراحل أخرى من حياته وهو مكان دوما صديق للشاعر العاشق أبدا.

والشاعر في اتحاده مع المرأة في مكان ما، يخلق مكانه الشخصي الحميم، وزمنه الخاص، الذي يكون مخلوقا ضد البعد أو الفراق لأن الزمن العادي الدهري يصير عدوا، خاصة أنه يسبب النأي والهجر ويفرق بين محبوبين عاشقين.

فإذا ما نأت المحبوبة، ووقع الانشطار بين قلبين نجد الشاعر كلما مر على مكانها القائم أو المهجور مصادفة أو عمدا، يبكي طللا ويتحسر على أيام خوال ماضيات حاملة ذكريات مشتركة وتفاصيل حياة عشقية حميمة وخاصة، وهو هنا يدخل صندوق زمنه الخاص عبر الذاكرة (القلب والعقل معا) ليستحضر زمنا فائتا، تكون فيه المرأة هي الزمن وليس مجرد امرأة في زمن ما، ومن ثم يستحضر في ذات اللحظة مكانا خاصا كان مأواه وملجأه وصندوق أسراره الصغيرة والكبيرة وحاملا لرائحة البكارة والتلقائية محتفظا لفطرة الوصل والدخول باتجاه الروح.

وهذه الحقيقة تؤدي بنا الى طرح سؤال.

أي الأمكنة أكثر إلحاحا وحضورا واستعادة في ذاكرة وروح الشاعر، ومن ثم تحققا في نصه الشعري المكتوب.

هل هو المكان الأول ولست أقصد به (المكان – الأم) ولكني أقصد به المكان الذي يتواصل مع بيت الشعر العربي (نقل فؤادك حيث شئت من الهوى/ ما الحب الا للحبيب الأول). أي المرأة الأولى، أو المكان الأول الذي فيه استطاع الشاعر أن يكتشف لذة المكان وسحره، ويقرأ حروفه، ويعرف أسراره، ويحمل كنوزه، ويشتم عطره.

أرى أن لهذا المكان تاريخيته ووضعه في نص الذاكرة الشفوي، وكذا في نص الشاعر المكتوب تحت سطوة ذلك النص الشفاهي المتحقق في الأحلام وعبر باب صندوق الذاكرة الذي ينفتح بشكل دائم. وهذا المكان يمثل محورا رئيسيا في المكان النص لدى الشاعر، ويكون الأساس أو الارتكاز الأول لأية أمكنة قد يعيش فيها الشاعر بعد ذلك، أي أنه يكون أساس البناء، الذي لا يتشكل كاملا الا بوجود أمكنة أخرى تحقق الاكتمال ووحدة النص المكاني.

على الرغم من أنني مؤمن أن هذا البناء لا يكتمل ولا يتأسس نهائيا في مسيرة الشاعر لأنه يظل تواقا لأمكنة جديدة تتعدد، ولا أقصد هنا أن يعيش مع كثرة من النساء، ولكن في المرأة الواحدة مستويات عدة لأمكنة تتحقق وتتغير، وتبدو متباينة في صورها عبر مرآة الشاعر.

(فالمرأة – المكان) التي أحبها تظل شرفاتها مفتوحة وأبوابها منفتحة على عالمي دائما، وحتى في انغلاقها عليّ يكون هو الاتساع والرحابة التي تفسح المجال الى تأويلات كثيرة، فهي كالوردة تتفتح ويتوزع عبقها في المكان الذي هو أنا، والمكان المحيط بي، بنا (أنا وهي) والكائنات الأخرى التي تدور في فلكنا، إنها بسهولة تتجه الى مختلف الأماكن، و«تتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة» وأناديها بلغة الحلاج:

مكانك في قلبي هو القلب كله
فليس لخلق في مكانك موضع
وحطتك روحي بين جلدي وأعظمي
فكيف تراني إن فقدتك أصنع

أي أن المرأة حسبما رأيت ورأى الحلاج – أيضا – يمكن أن تحتل جميع الأمكنة خلال مسيرة الشاعر الزمانية والمكانية، وتسكن القلب كله، ولا يوجد موضع لأحد غيرها، وتحقق للشاعر أن يحل في أكثر من مكان وأن يعيش أكثر من زمان داخل مملكتها، بما تحمله من إمكانية وطاقة للعشق والعطاء.

لا أدري ما الذي سيحدث لأحلامي وروحي وذاكرتي وعقلي وجسدي عندما أفقد البيت الذي عشت، إثر فعل الزمن المادي؛ فعلى الرغم من أنني لا أعيش فيه حاليا، ولكنه حاضر

دائما في الأحلام، والكتابة واتصال الروح بمنشأ عشقها الأول مع المكان الأم، وأيضا مع الأسرة وأصدقاء ورفقاء الطفولة.

أحيانا أتساءل ما الذي سيحدث لي عندما ينهدم بيتي الأساسي، الذي تكونت فيه معرفتي بي، وبالمرأة وبالشعر، كيف سأستعيد الذكريات والأحلام القديمة، أنا الآن لا أسافر إليه ماديا إلا على فترات متباعدة، لكنني أراه يوميا، وأشم رائحة غرفه، وأسمع حوار من فيه ومن كانوا فيه، أرى فيه نفسي بعلاقاتها المتشابكة والبريئة.

عندما أفقد هذا البيت، من المؤكد أني سأخلق صورته داخلي، وأعيد بناءه في سيرته الأولى في الذاكرة حتى لا يضيع أثره، ويصير حيا يتنفس وينفسح عالمه. معنى ذلك أنه لو فقد – وهذا متوقع بفعل الزمن – سيظل حيا في داخلي. لأنه بيت الأسرار والذكريات والنساء الأوائل، وسيعاود الحياة بشكل قوي، لأن الذاكرة تريد أن تحفظ ما وعته منذ بدء عملها، من الاندثار والضياع، خاصة وأنها تعرف أنها تمنح أصحابها فرصا جديدة للحياة والكشف.

ولكن الأمكنة المؤقتة، الأمكنة العابرة، ماذا يحدث عندما نفقدها، وغالبا ما نفقدها. لا شك أن من بينها تبقى أمكنة بعينها نحاول ألا تندثر أوتضيع من ذاكرتنا على الرغم من أننا نعرف أنه قد يكون من المستحيل أن نراها مرة ثانية.

وهذه (الأمكنة) مع (المكان الأم) تشكل وعي الشاعر بمكانه الواسع في هذا العالم، ومن ثم وعيه بمكان النص الشعري.

فزمن الأمكنة المؤقتة، زمن مادي قد يستغرق ساعات أو أياما أو شهورا أو سنة أو أكثر قليلا، وزمن الأمكنة الأم، الأمكنة الدائمة قد تستغرق عشرين عاما أو العمر كله. وهذه الأزمنة في نوعي الأمكنة تتقاطع وتتواصل لتشكل زمنا ماديا واحدا.

ولكن قد يحدث أن يكون للأمكنة المؤقتة تأثير فعال وقوي في بنية روح وخيال وأحلام الشاعر تعادل تأثير المكان الأم، وأحيانا قد تفوقها وأنا أتصور أن المرأة هنا هي التي تخلق هذا التأثير، فما الذي يجعلني أتذكر بيتا أو غرفة في سانتافي في نيومكسيكو أو برمنجهام أو سان فرانسيسكو، إن لم يكن هو في الأساس امرأة لها حضورها وتاريخها وتفاصيلها وذكرياتها، إنها تصير مكانا أليفا وحميما ودافئا في أوراق التاريخ الشخصي، الذي يكتبه الشعر ويسجله بماء ناره.

وهذه الأمكنة المؤقتة، غالبا بعد وداعها والابتعاد عنها – قهرا أو اختيارا – ما نتحسر عليها، ونأمل لو كنا عشناها بعمق، ونندم على ما فاتنا من لذة وعشق، ونظل نطمح الى العودة لنعوض ما لم ندركه في الدخول الأول لعمق المكان ونعيش نستعيده عبر أحلامنا، يقول ريلكة متحسرا:

يا لذلك التوق الى . أماكن لم
تنل استحقاقها في تلك الساعة العابرة.

لكم أتوق لأن أعيد بشكل أجود ، عن بعد،
تلك الإيماءة المنسية، ذلك الفعل الإضافي.

والشاعر وحده، هو الذي يحفظ الأمكنة من النسيان والزوال، فهو يضيف إليها روحه وعلاقته بها، وتأثيرها عليه، فالمرأة تظل عادية مثلها مثل ملايين النساء ، لكنها حالما دخلت نص الشاعر كمكان تصير أسطورة، وتاريخا ووثيقة وتتشكل ملامحها بشكل مغاير لما كانت عليه، وإذا ذاع هذا العشق وعرف، فالناس يبصرونها برؤية مختلفة ويضفون عليها سمات وملامح أسطورية لم يكن لها لتتكون لولا أن الشاعر خلقها من جديد وأعاد تكوينها داخل مكانه النصي.

ولذلك نجد نساء كثيرات دخلن تاريخ الشعر العربي من خلال نصوص لشعراء منذ الجاهلية وحتى الآن، وهذا ليس مقصورا على الشعر العربي ولكنه موجود في الآداب العالمية، ولكن المرأة باعتبارها أساسا في بنية الشعر العربي فإنها تحتل مكانة تفوق مكانتها في الآداب الأخرى.

هذه المرأة المكان، نبض العالم يخفق خلف باب بيتها الأليف، فهي الكلمات، الثمانية والعشرون حرفا التي بها أخلق عالمي، وأبني قصيدتي وأشكل صوري، هي الرموز والدلالات، الاشارات والمداخل، المخارج، والأبنية، الأعشاش فوق أشجار الروح، هي الأبواب والنوافذ، الطرق والأنفاق، المقاعد، هي السماء والأرضون.

هي هي.

هي المكان ، الذي أرى العالم من مركزه، من نقطته الأم، من خطوطه المستقيمة والمنحرفة. هي البيت الذي حلمت أن أسكنه، والبيوت الأخرى التي تتجدد لأسكنها كلما مررت عليها، ورأيتها سامقة تنظر لي أو أنظر إليها، وأكون أحلامي عنها، وأخلق أسطورتي الشخصية الفريدة حولها.

فكيف لي – أساسا – أن أختار المكان الذي أعيش فيه، وأتوحد.

هذا هو السؤال الأبدي المطروح في حياة الشاعر، وفي زمنه الفيزيقي.

نحن نختار الأمكنة التي تشبهنا.

ثمة علاقة وشيجة بين دم المكان ودمنا، فدفئها يؤدي الى الألفة، بساطتها، تلقائيتها، لغتها، مفرداتها، تفاصيل عمارتها، كيف تتبدى سيكولوجيا في مختلف المواقف، ما ردود فعلها.

ماضيها وحاضرها .. كيف كان، وما هو الآنّ.

فأنا في جوف المكان أدخل كالنبي يونس، لي نبوءة، ومعجزة ولغة خاصة، أدخل لأرى، لأستكشف وأعيش التجربة ،التجربة – الحياة، أعيد الماضي الى نبض الحاضر، أو أدفنه في قاع مكان الذاكرة، في قوقعة النسيان، وربما يكون ذلك عمدا، لأستمتع بلذة الحاضر، وخلق ديمومة المستقبل.

أصير أنا الماضي والحاضر في المكان.

وفي هذه اللحظة بالذات أقول «أنا المكان الذي أوجد فيه» نويل آرنو.

هنا تبدأ وحدة المكان، وحدة الوجود.

أو ما أحب أن أسميه تلاقي جزءي الذرة المنشطرين منذ أزمان سحيقة ، ويحدث الدخول... العشق.

أي أنه لا توجد امرأة، ولا يوجد شاعر.

فقط نحن أمام ماء غمامة، ووداع طائر في السماوات ما بعد السبع.

وقد يسأل أحد، ولكن كيف تصير المرأة مركزا للوجود، وكيف تحدث الوحدة بين الزمان والمكان والفعل.

هذه الوحدة، تتم عبر ممارسة الفعل في الواقع، وممارسة الفعل في الأحلام من خلال ميكانيزم الخيال.

فالمرأة تمشي في الشارع مثلا، أو نراها في أي مكان آخر، وبوصفها مكانا فهي تبحث في لاوعيها عن ساكن يقطنها وكذا الرائي بوصفه شاعرا أو إنسانا عاديا، فهو الآخر يبحث عن مكان يسكنه، أو على أقل تقدير يتمنى أن يسكنه إذا راق له، وأحس بالألفة والحميمية.

وجاءت سمات المكان وخصائصه موافقة لطبيعته، وتتواءم مع شخصيته، لأنّ شخصية الساكن تتواءم مع شخصية المسكن (المكان) هذا هو ممارسة الفعل في الواقع.

بينما ثمة نساء نراهن أيضا في الواقع ، ولا نقدر على إقامة صلات وصل معهن أو مجرد حوار بينهن، ونرى أنهن أمكنة ملائمة أو مطابقة لنا، لنسكن ونعيش، ولكننا نخفق لأسباب كثيرة في الوصول إليها، فنعوض هذا الإخفاق بالوصل عبر عملية الخيال التي نمارسها في أحلام اليقظة، ومن ثم تتم الوحدة المؤقتة التي ترضي طموحاتنا وأمانينا.

فأنا في العمليتين : الواقع والحلم.

أغمض عيني وأدخل المكان متخففا بل مجردا من المعيش اليومي، شفيفا أتقدم، حاملا سماواتي معي، شاطبا كل تاريخي الشخصي، بادئا عالما جديدا، وتاريخا بديلا يكون له الديمومة بعد ذلك، (فيما عدا لحظات التذكر وسرد الأحداث المختفية في بؤر الذاكرة البعيدة).

في الإغماض، رغبة في النسيان، ومحو السابق، وكتابة لغة جديدة مع (المرأة المكان) الجديد الذي أدخله.

ماذا أرى ؟

ماذا أسمع؟

ماذا يفعل خيالي آنئذ؟

أرى عالما جديدا نائيا وقريبا، وأسمع صوتا جديدا ذا لغة جديدة، وتتشكل صور تتتابع أمامي تكون عالما قدسيا أتمنى أن أظل هكذا ساكنة، وأحلم أن أموت عند آخر نقطة في الشجرة العليا، آخر خط يتقاطع مع الصفر في البرزخ.

هنا يكون للصمت فعله، ولغته، ويصير سيدا، وما عداه عبيد، لأن الإغماض والدخول لا يتحقق الا بالصمت، فقط يكون لصوت المكان دفء الماء وحنوه وسماؤه العليا.

في اللذة.

يعي الشاعر وجوده من خلال الدخول والخروج في المكان.

الآن فقط تبقى المرأة سكنا، كما كان العرب الأولون يسمونها فهي في حالة سكون بعد تحرك، أسكن إليها، قال تعالى «والله جعل لكم من بيوتكم سكنا». فبعد أن استوطنها كمكان تتحرك لتسكن ثم تتحرك بعد ذلك وهكذا.

فـ «سكن» حروف ثلاثة: السين والكاف والنون. أصل واحد مطرد يدل على خلاف الاضطراب والحركة.

ففي الفعل، تتم الكينونة، ويتحقق الوجود بدخول الكاف مع النون لتعمل «كن» عملها، هنا الوجود يبدأ، وتصير السين مدخلا للولوج والإيلاج معا، ويكون السكن: كل ما سكنت إليه من محبوب قال كثير عزة:

«وإن كان لا سعدى أطالت سكونه
ولا أهل سعدى آخر الدهر نازله»

فالسكن – إذن – هو كل ما سكنت إليه، واطمأننت به من أهل وغيره، وربما قالت العرب: السكن لما يسكن إليه، ومنه قوله تعالى:

«وجعل لكم الليل سكنا».

والسكن : المرأة لأنه يسكن إليها.

إذن نحن أمام نص صريح على مستوى القرآن واللغة يقول إن المرأة هي سكن أي مكان أدخله وأستوطنه وأعيش فيه، بل – كما أسبقت– إن السكن أحد أسماء المرأة في اللغة العربية، لما لها من مكانة ومكان وكينونة وكمال ومكوث ومكنون.

وأحب أن أشير – هنا – الى أن المراجع الأساسية العربية والغربية حول المكان وجمالياته وعلاقة ذلك بالزمان، لم تشر الى أنه يمكن للمرأة أن تكون مكانا له جمالياته مثلها مثل : المدينة، أو القرية، أو البيت، أو الشوارع، أو الأعشاش، أو القواقع، أو الأرض، أو السماء، أو البحار، أو الأنهار أو المحيطات، أو أية أمكنة أخرى التي هي بمثابة صناديق للروح، ومخزن للذاكرة ، ووعي بالبيئة والتنشئة، على الرغم من أنوثة أغلب الأمكنة إن لم يكن جميعها، وهنا نعود الى قول ابن عربي إن «المكان الذي لا يؤنث لا يعوّل عليه».

ومن ثم تأتي أهمية ما نحن بصدد محاولة إثباته هنا، من خلال معرفتنا وخبرتنا الشخصية بالمرأة كمكان (أرض ووطن) نعود إليه ونحنّ، ونشتاق ونرحل لنعود، وندخل لنقيم، ونسافر لنعرف.

فهي الكون الأول لنا، الأرض التي نهبط فيها، أول مكان عرفناه وخبرناه، وكونا معرفتنا به، وعرفنا أسراره. منذ كنا ماء

دافقا دافئـا يسيل ويـدخل الى عـالمه، الى أن صرنا أجنـة نستعد لنخرج الى العـالم الأكثر رحابـة من الأم التـي هي بدء المعـرفة ومكان التكوين والسر.

ولذلك ارتباطنا بالمكان الأول (المرأة) يظل أكثر وثاقة وحضورا في المخيلة والأحلام. فنحـن ننتقل من المكان الأول الى المكـان الذي نعتبره أولا على صعيد آخر من علاقتنا بالمرأة، فهي لا تكون سكنا بديلا، ولكن تصير سكنا حميما وأليفا نـدخل فيها لنتحقق ونتحد. وتبقى مـأهولة بنا، تحل جـوهر القداسة، وفكـرة الاتحاد. تعيش معنا طوال حيـاتنا، تحمل ذكريـاتنا ونمارس معها أحلام يقظتنـا، لأنها جسد وروح وهي عالمنا الأول الذي قرأنا لغته.

وبقدر اتحادنـا ومحبتنا تكـون ذكريـاتنا عـن المكان الـذي نعشقه، أكثر جلاء ووضوحا، وهنـا تعرف الذات وعيها بذاتها، ويصير المكان «كتابا للسيرة».

فالمرأة، مكان – كون لا نهائي وغير محدود.

متجدد، متحـرك، لا يعرف السكون إلا بعد الفعـل والحركة كأي كائن آخر، لكـن سكونه يحمل الحركة داخله، لـذلك فثباته فقط؛ لأن الشاعـر يستقر فيه، واستقراره هنـا لا يعني السكون بقدر مـا يعني الحركة والطمأنينـة والسكينة؛ فالمكـان كما يراه ابـن سينـا هـو «ما يكـون الشيء مستقـرا عليـه» وهـو «الشيء الحاوي للشيء كالدّن للشراب، والبيت للناس وبـالجملة ما يكون فيه الشيء وإن لم يستقر عليه».

فأنـا أحس المكان ولا أتخيله، يثير خيـالي عندما أكـون فيه، لأنه وعاء روحي وجسدي، ونهر مائي:

«ما الذي رأت هذه المرأة
عندما فتحت باب جهنمها
وبصت لكتاب المفردات؟
هل بكت تاريخ لذتها
هل صارت سلالم روحها نارا
هل خاصمت شوقا ينام في حقيبة قلبها
حطت المرأة في ماء الوجع
واستحمت في دماء الذكريات»

أحمد الشهاوي – الأحاديث – السفر الثاني

هذه (المرأة – المكـان) التي : تـرى، وتفتح، وتبـص، وتبكي وتصير، وتخاصم، وتحط، وتستحم هل بفعلهـا المستمر تعطي كونها – وجودها في دفقة واحدة؟

إنها بألفتها تعطي ولا تعطي.

ففـي اتحادها تعطـي نفسهـا كمكان بكـل مفـرداته دفقـة واحدة.

وهل الشـاعر هنا يستطيـع أن يستوعـب هذه الطاقـة وهذا العطاء أم يكون في حالة دهشة وجذب مما يرى ويحس.

هل هي تكشـف سر غرفها وما تحويه من مكنـونات وكنوز وصناديق حاويـة للذكريات والتواريخ والعشـق والمياه وفنون اللذة وتجليات الجسد وأشواقه، إنها بلا وعيها تبوح بما تحفظه خزائنهـا من أسرار وتكـون غرفة نـومها كتابـا للألفـة والبوح والصمت والتجلي.

المكان هنـا يكون شديـد الوضـوح، مفتـوحا، بائنـا، شمسه ونجومـه معا، ونهاره وليلـه معا، ونـاره وجنته معـا، أحوالـه ومقاماته معا.

ببساطة يكون هو في خلقه الأول، ويتحقق الدفق بلا حدود.

وأيضا المرأة لا تعطـي دفقة واحـدة، ففي لاوعيهـا ووعيها معـا، ترغب أن يكون نيلها فياضـا، وألا تأتي أزمان تعرف القحط والجفاف أو انخفاض منسوب مياهها. هذا ما يمكن أن أسميه بـ «مراوغة المكان» بقصديـة أو بدون. لأن القصديـة ستتلاشى كلما وصـل المكان ذروة اشتعاله وارتعشت سماواته من اللذة الأبدية.

إذن نحن أمام مكان متجدد.

وبتجدده هذا، يحقق لنفسه الاستمراريـة والتواصل، فالملل والرتابة يخلقهما الاعتياد والوتيرة الواحدة، ولذا نقول إن المرأة كمكـان تتراوح وتختلف وتتفـاوت مـن واحـدة لأخرى، وهنـا تحديها مع عاشقها (شـاعرها) الذي يرى الرتـابة أعدى أعدائه لأن من صفاتـه التجريب والتجديـد والتغيير والابتكار والخلق والابداع والتشكيل والتركيب والتكوين.

فهي إذن أمام كائن يألف الأمكنـة بسرعة ويدخل فيها أليفا شفيفا، لكنه إذا ارتأى ثباتا، سيتحرك هو ليخلق مكانه الخاص، وحيدا منعزلا، أو يبحـث عن مكان آخر يحقق له حـركية الروح وديمومة اللذة بمفهومها الحسي والروحي.

وهو هنا يتوحد مع نصه المكان الذي يقول فيه كل شيء، فهو يريد لنصـه دائما أن يكون جديدا ومختلفا ومغايـرا لنصوصه السابقة، إنـه لا يريد أن يكرر حتى لا يفقد شخصيتـه، وبالتالي يفقد نصـه إضافتـه الحقيقية. فهـو يعتبر نصه المكـان الأسمى والأعلى على كـل أمكنة أخـرى، ومن ثـم يوليـه عنايـة خاصـة ويطمح أن تكون مثيرات ذلك النص فائرة ومهيأة وفاعلة دائما.

فالمرأة بقدر ما تكون مكانا «حيا» يمكن أن تكون مكانا «ميتا».

فكـم من نسـاء لم يكن لهن أي دور حتـى ولـو هامشيـا في نصوص الشعـراء على الرغم مـن أنهن عشن سنوات عـديدة في حيـاتهم، ولم يستطعن أن يكـن فاعـلات، وهـن في هذه الحالـة أمكنة عقيمـة لم تلد للشاعـر مشاعـر وأحاسيس ولم تخلـق له عوالم أسطورية مدهشة ليكتب روحه من خلال تجليها.

وهنـا فقط نستطيـع أن نفـرق بين النصـوص الشعريـة في مسيرة شاعر ما، وبين غيرها لدى شاعر آخر.

فـالبقـاء والخلـود للفرادة والامتيـاز، الفـرادة في الموهبـة، والفرادة في كيـف عاش الشـاعر حياتـه وتجربته، وكيـف أتاح لنصه أجواء لم يستطع غيره أن يخلقها لنفسه.

* * *

حركة الصورة وسرعة الإيقاع في قصيدة «هو والحسناء»

أحمـــد كشـــك *

في رحاب عصر نعيشه كُسرت فيه طاقة الخيال ، وغابت عنه أطياف ليل تحركت في ظلامه الأحلام؛ ذاك الظلام الغامض الذي لم يكشف مستوره وقتها ضوء صناعي أو نور.

في ظل عصرنا هذا نحسب أن ما كان يصوغه الشاعر المبدع وما تشكله قريحته من خيال يهزمه جهاز مرئي يستخدم في صورته لغات جديدة، حيث تتحول الكلمة الى نبض حي وتشكيل وموقع وزمان، وتنطق شاشته بجمال فتاة فاقت قدرتها بإمكاناته كل خيال فأضحى ما تراه العين أشمل وأقدر مما يتصوره الخيال، وأضحت عيون المها التي كانت بين الرصافة والجسر والتي كانت تجلب هوى شاعرها من حيث يدري ولا يدري من حيث يشعر ولا يشعر محدودة الأبعاد والأركان، وأضحت تلك العيون التي انتشى بها شاعرها وانتشى معه المتلقي متخيلا حدودها بمنطق رغبته وحبه وأحلامه ، بواقعه وخياله – في ظل هذا الجهاز المرئي شيئا واضحا حتى لو كان مد إبصارها حديدا مترامي الأطراف.

في ظل هذا الموقع الذي يأخذ المتلقي من وجوده المعاصر مرتدا به الى زمان بعيد، حيث المكان غير المكان والناس غير الناس يكون للعجب مجال وللغرابة موطن حين نجيب عن سؤال كيف ساوق إحساسنا إحساس المنخل وتحرك وقعنا تحرك إيقاعه؛ للبحث عن هذه المساوقة بين عصرين حديث نبدأه بإبداع شاعر جاهلي قديم في بحث من الممكن أن نضع له عنوانا معاصرا، أي نجعله في ثوب المحدود؛ حيث كانت الأمور كما قلت فيما مضى بغير حدود فنقول : هو والحسناء والضمير يرتد الى شاعر جاهلي نقرأه الآن هو «المنخل اليشكري».

يقول المنخل ونحن ننصت إليه غير ضائقين بعلميته فدلالتها من دلالة أحداثها وقيمها وصنيعها لا من تشكيل حروفها ووقع أصواتها:

إن كنت عاذلتي فسيري
نحو العراق ولا تحوري
لا تسألي عن جل مالي
وانظري كرمي وخيري
وفوارس كأوار حر النار
أحلاس الذكور
شدوا دوابر بيضهم
في كل محكمة القتير
واستلأموا وتلببوا
إن التلبب للمغير
وعلى الجياد المضمرات
فوارس مثل الصقور

* أستاذ اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس.

يخرجن من خلل الغبار
يحفن بالنعم الكثير
أقررت عيني من أولئك
والفوائح بالعبير
وإذا الرياح تناوحت
بجوانب البيت الكسير
ألفيتني هش اليدين
بمري قدحي أو شجيري
ولقد دخلت على الفتاة
الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترفل
في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت
مشى القطاة الى الغدير
ولثمتها فتنفست
كتنفس الظبي الغرير
فدنت وقالت يا منخل
ما بجسمك من قرور
ما شف جسمي غير حبك
فاهدئي عني وسيري
وأحبها وتحبني
ويحب ناقتها بعيري
ولقد شربت من المدامة
بالصغير وبالكبير
فإذا انتشيت فإنني
رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإنني
رب الشويهة والبعير
يا هند من لمتيم
يا هند للعاني الأسير
يعكفن مثل أساود
التنوم لم تعكف بزور

في ركب هذا النص السابق يسأل القارىء المعاصر عن غربة نـدرة من الألفاظ لو أدركها أدرك معهـا سياق النص فهـو بـاحث عـن كنـه دلالـة «أحـلاس الذكـور» ليعلـم أن المقصود بها فرسـان الخيل الملازمون لظهورهـا، وعن كنه كلمة «استلأمـوا» ليدرك أنها تعني لبس الدروع وعن كنه كلمة «تلببـوا» ليدرك أن مرادهـا تحزموا، وليس ببعيد أن يسأل عـن مراد «يحفن» ليدرك أنها تسـاوي يسرعن، وأن المقصود بالـرياح التي تتناوح أي التي تهب من كـل ناحية واتجاه،وقد يتلبث في الطريق ليعلم أن «الخورنق والسدير» مـن خلال مـوروث ثقـافي تـاريخي قصران لملوك الفـرس عجيبان كـوفيء بانيهما بـالقتل حتـى لا يفكر في بنـاء مثيل لهما، وقد يقـف القاريء أمام السـك اللغوي الـذي عبر عنه الشاعر بلازمـة «الصغير والكبير» ليدرك أن المقصود بهما عملتـا المال التي تتراوح بين الصغـر والكبر وهـي الدرهـم والدينـار وقتها، وقد يـركز على ثوب فتـاته التي رفلت به ليدرك أن «الـدمقس» هو الحريـر الأبيض، يبحـث القاريء عن هـذا لعله يجزع من بعض اتسـاخ له من خلال مـدافعة الشاعر للفتاة الى الغدير.

إذا استقـامت للقـاريء دلالـة بعـض المفردات بـان لـه الطريق في إطار فهم النص وفهم عـلاقاته ومعايشة تجربة الشاعر الجاهلي سهلا واضحا ميسورا.

الشاعر صاحب النص :

أمـامنا عمـل شعري سهـل المأخذ واضـح المعالم رغـم غربته الزمنية عن عصرنا وبعد الشقة بيننا وبينه.نحن أمام نـص كتبه شـاعر مبـدع بإمكـانه أن يكـون فنانـا شامـلا معـاصرا أدرك في عطـائه دور الحركـة الفنيـة في الأعمال المصورة بالكاميرا، فـالنص برشـاقة وسرعة حـركة يرسم وينسج صـورة فنية تتـآزر فيها الطبيعة بـأشيائهـا، خلل الغبار والرياح والمطر والخدر والغـدير، والخيل المضمرات والفوارس الـلائي مثل الصقـور، والقطاة والفتـاة الجميلة والظبي اللاهث بعد مطاردة. تتـآزر الطبيعة لصـالح طرفين «شاعرنـا الفـارس المغامر الكريم وفتاتـه الوجلى» أوبمعنى أشمل لصـالح شيئين الـواقع والخيـال ، الحقيقة والـوهم العبث والجد، السطـوة والضعف، الـرفعة والضعـة، العدم واليسر، اليقظة والانتشـاء، فالطبيعـة في كل مـا سبق هـي «الكادر» الذي يحقق الثنائية بين هذه الأشياء.

أي عمل هذا الذي يفصح عن نفسه ؟ لمن هو؟ والى من؟

إنه لمتيم عان، لاه عابث انفرط عقد المال من بين أصابعه كما يقول لفرط كرمـه وامتداد خيره، وكما يضيف القاريء ـ مـن استبطان نصه ـ للهـوه وعبثه. إنه لفارس يستـدعي محبوبته في ختام إبداعه ، أي في قمـة أرقه وتوقره وهو بين الحلم واليقظة قائلا:

يـــا هـــند مـــن لمتيـــم
يا هنـــد للعـــانى الأســـير

نحن أمام فتاة تسمى «هندا» تقرب وتدنو أحيانا من الشاعر، وتبعد وتنأى أحايين، ومن هنا كانت الاستغاثة بها ومنها مؤشرا يوحي بكونها أرق الشاعر وهمه ومطمحه. ترى أكانت هند بحسها وجسدها الرغبة والمطلب أم كان تحقيق الغايات لديه الهدف والمرام!

دعونا نفتش عن أسرار الداعي والمدعو، المستغيث والمغيث.

إن الداعي شاعر جاهلي لم تذب صورته أمام مناكر الأيام وصروف الزمان. تقول المصادر الأدبية عنه بأنه المنخل بن مسعود بن عامر بن ربيعة بن عمرو اليشكري، وبأن نصه مودع مستأمن عليه في ديوان «الحماسة» لأبي تمام، وبأن الشارح والراصد الأول لحركة مفرداته هو الخطيب التبريزي. ويقول ابن قتيبة عنه في كتابه «الشعر والشعراء »بأنه كان شاعرا جاهليا قديما،وأنه كان صاحب قصة مشهورة مع هند أخت «عمرو بن هند» وهو عمرو الذي يحدثه شاعر المعلقات الحارث بن حلزة مخاطبا إياه في معلقته قائلا له:

بأي مشيئة عمرو بن هند...

وتؤكد القصة كيف كان المنخل يشبب بهند هذه، وهي عمة النعمان بن المنذر، والتشبيب في حق نساء الملوك والأمراء والعباهلة خطير ينحرف عن العرف والمألوف فكيف به إذا تمادى في التشبيب بها وطغى وترك العمة ليُتّهم في امرأة النعمان نفسه وكانت تسمى «المتجردة» التي تقول المصادر عنها بأنها كانت سيئة الخلق اتهمت في المنخل وانجبت منه، وقد كان يخلو بها في غيبة النعمان الى أن اكتشف أمره فقتل.

هكذا يسرع الايقاع بالرجل فالحياة معه قافزة، فما أسرع الموت عقب الانتشاء والفقر بعد الغنى والخضوع المتوله بعد التفرد والكبرياء، هكذا تقفز قصة الشاعر في حينها كما تقفز أمامنا الآن لاهثة مسرعة.

إنها قصة حياة مشهورة مؤكدة نخرج منها ومن نص صاحبها بأننا أمام ملامح لشاعر زمانه العصر الجاهلي،مكانه على مقربة من مواقع المناذرة، أي من موقع بين بين فلا هو قد اتخذ من البادية عمقا ولا من الحاضرة متنفسا وأرضا، يقال عنه بأنه جميل المنظر صاحب لهو وعبث أخذت المرأة منه نصيبا كبيرا وقد أسلمه ذلك الى نهاية مأساوية خليقة بأن تجعل منه رمزا لموقف واتجاه.

هذا هو المنخل الذي كانت نهايته في الطريق الى «هند» ،ولو كانت «هند» شبيهة «صنعاء» لكان الطريق إليها محتوما وإن طال السفر، بيد أنه طريق غريب من حقنا أن نسأل عنه. هل كان قبل نهايته موحشا مقفرا ترتعد فيه أوصال الشاعر وترتجف في مسالكه الوعرة جنباته؟ أو أن المسلك كان رحبا مسعدا، والطاقة كاملة والقدرة واعدة ولم أطراف الزمان والمكان والأشياء في رؤية الشاعر حاصل موجود؟ لعل مكثنا أمام النص المنقول الآتي من التاريخ يحكي لنا بوضوح كيف كان الطريق وكيف كانت الغاية؟

في تتبع هذه الأسئلة تبدو للباحث أمور.

بيان الفارس العاشق :

ترى أعيننا في هذا النص شاعرا فارسا يمثل شخصية العربي الثري المترف الذي ساعته ساعتان، ساعة قتال وكروفر كما توحي بذلك الأبيات الأولى، ففي حركتها لحظات الفارس المتأهب لاقتحام الغبار، وامتطاء الجياد المضمرات بطاقة تساوي النار، وساعة متعة وانتشاء يصل مجونها الى حد اقتحام المستور المكنون في جرأة من يعلم أن الفتاة الخدر مهما كانت منعتها لا تستعصي عليه كما تريد الأبيات الأخيرة. مثل هذه الشخصية اللاهية تستدعي إلينا من موروثنا وسياق شعرنا إمرأ القيس، ابن بيئته الذي خلط الجد باللهو والوغى بالخمر والذي أصبح يومه خمرا وغده أمرا إذا ما ادلهم لديه الخطب، ولا تستدعي المخالف الفارس عنترة العبسي ابن ذاك الزمان أيضا الذي كان بأسه ممتزجا بعطش وجده العف الرقيق، فقد كانت فروسيته عشقا وتحنانا، واللحظة لديه لحظة مركبة لا اثنتان ويومه يوم واحد لا يومان، ففي الزمن الواحد رأينا جبروت المقاتل ولهفة العاشق حين قال:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى وبيض الحمر تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

هل كان الزمان وقتها زمان الفارس، والعصر عصر القوة والحب معا؟ أين نحن من هذا الأوان!

إن تقبلا معاصرا وإلفا محمودا لما يدور في هذا الزمان يعتبران دليلا على ظمأ المتلقي الى شيء من روح هذا العصر والرغبة في عودته، عودة أمثال هؤلاء الفوارس في هذا الزمن المصنوع الذي تعرى فيه الانسان وتوارى وراء

قناع المذهب والمنفعة والآلة. شاعرنا المنخل لا يعرف له ند أو نظير ولا يجاريه في الوغى مُـجر، ولا يشق له في الهيجاء والحب غبار. شاعرنا بإمكانه أن يخاطب الناس قائلا:

إن كان هناك شك في قدرتي وطاقتي وشجاعتي وقلة موردي ومالي وحيلتي وهذا لن يكون فتوجهي يا لائمتي وعاذلتي صوب العراق غير سائلة عني، عن كرمي وخيري، وإلا فأنت لست بصاحبة لي، وإذا كان الشك قائما في التصور فكوني في مجرى طاقتي وقدرتي فالشك معي ليس له مجال.

لن يشك في رجل من فوارس واحدهم كالنار، رجل ملازم متن فرسه ملازمة الأبد مرتديا زي الحرب متسلحا بعدتها، رجل من قوم إذا ما تأهبوا للإغارة خرجوا لها وانتفضوا يشقون الغبار من على متون خيل مضمرات متجردات خلقت وأصحابها للقتال سرعة وقوة، كرا وفرا.

وقد يسري في خيال المتلقي المعاصر الذي يتتبع بأس هذا الرجل أنه مخلوق للقتال وحده، ومن ثم فقد جفت ينابيع الوجد في قلبه ، وهذا أمر غير جدير بالمنخل الفارس فالحب لديه قرين البأس وصنوه، والغزل والبأس وجهان في بيئته البدوية المكشوفة لعملة واحدة لا زيف فيها.

شاعرنا المنخل في هذا النص أطلق طاقة وجده وشوقه كي تكون معادلا لبأسه وفروسيته ليتابع من خلال رحلته علاقة حب مركبة عبر عنها المكان والزمان والإحساس. علاقة وصفية وجدانية قل نظيرها في الآداب عربية وغير عربية.

فالفتاة في خدرها المكنون الذي من شأنه أن يقوم بسترها يمر عليها شاعرنا ذو البأس في يوم ممطر يختبيء فيه القوم غب المطر فتبقى الطبيعة وحيدة خالية دون ناس اللهم إلا الشاعر والفتاة وبعيريهما هذه الفتاة يخرجها المنخل من مكنونها دافعا إياها الى حضن الغدير محاولا تقبيلها فترتعش له رافضة في خجل مسلمة دون وعي وجهها لقبلة تحيل ببرودة الكون الممطر البارد الى وهج من حر النار.

هنا في هذه اللحظة تختلط الحدود والأشياء ، يلتحم الشاعر بالطبيعة ، يلتقي المطر بالغدير كما يلتقي المنخل بفتاته، هنا تصبح الطبيعة جزءا من النفس والنفس جزءا من الطبيعة ويستحيل الكون الى شيء واحد، ويكتمل أمر الصورة الفنية أوالكادر الفني لتتآزر علاقة الحب في الوجود بعلاقة أخرى فريدة تؤكد هذه الوحدة وذاك الامتزاج حيث تصبح الناقة وهي حيوان في ظل طرف آخر من خلال حب وتحنان، هذا الطرف الآخر هو بعير الشاعر.

هنا في هذا الكون وهذه اللحظة يبين أن النماء والإخصاب قوامهما التضاد وتلاقي المتنافرين. المطر والغدير، الرجل والأنثى، الناقة والبعير.

حركة الصورة وسرعة إيقاعها:

لا يمكن لهذا النص أن يكون من وادي الموت، لأنه يفيض حركة ونبضا وسرعة إيقاع ويتشكل من مكونات كلها حياة ، فالسير نحو العراق دون عروج أو تحول حركة، والإغارة والاستلآم والتلبب وعدو المضمرات حركة، وأوار حر النار التي تخترق الهواء تلسع وتحرق حركة، وتناوح الرياح التي تئن حول البيت الكسير وسقوط الأمطار التي لا تهدأ حركة، وتعثر الفتاة في ثوبها المرفل ودفعها الى الغدير ولثمها ، ودنوها بعد تباعد حركة، والتصاق حرارة بحرارة وجسد بجسد والتنفس المتقطع وصرخة النداء والاستغاثة حركة.

مثل هذا النص يرى الصورة الشعرية ليست ثابتة جامدة محدودة الأفق ويقوم بتكثيفها وصوغها في مساحة عريضة ورؤية ممتدة ، ومع سيطرة هذه الصورة المتحركة أحسب أن ميلا لها ولأمثالها في الشعر العربي الآن بموجب سطوة العصر يكون أكبر من قبول غيرها فميل المتلقي بوقع حياتنا للمتحرك أكثر من ميله للجامد الثابت، لقد برعت صورة فنية قام بها شاعر عباسي رصد فيها منظر الهلال في السماء هذا الشاعر هو ابن المعتز الذي أبدع حين شكل هذه الصورة مع بطء الحركة فيها حين قال:

أنظر إليه كزورق من فضة

قد أثقلته حمول من عنبر

وبراعة هذه الصورة تجعل الفنان التشكيلي قادرا على بسط سيطرته وذوقه عليها، إذ بإمكانه أن يرسمها رسما غير منقوص فمسطح الورقة مع جملة ألوان محدودة تحوي الأزرق والأحمر والأبيض والأسود تجعل هذا الفنان قادرا على تسجيل ما رامه ابن المعتز في سبك صوره وكلماته؛ أي تجعله قادرا على تحويل الكلمات غير المحدودة في عطاء لغتها الى شيء محدود.

براعة الصورة السابقة أظن أنها تقل براعة عن صورة أخرى أكثر منها حركة وانطلاقا وأبعد عن منطق الثابت المحدود، وهي صورة لا يقدر الفنان التشكيلي المعاصر على أن يلم بأطرافها؛ لأن قدرته تقف عند إدراك الجزء المحدود منها دون استيعاب المساحة النفسية والحسية فيها وهي صورة الشريف الرضي الشاعر العباسي أيضا الذي يصف مرور الركب على ديار الصبا والأحبة وقد أهلكتها عوادي الدهر وصروف الزمان، تلك الصورة التي يقول فيها :

ولقد مررت على ديارهم
وطلولها ليد البلى نهب
وتلفتت عيني فمذ خفيت
عني الطلول تلفت القلب

في هذه الصورة المتحركة تمتد مكونات المكان الثابت وتتحرك مكونات النفس، وتتعدد مدارك النظر في العين، فالمكان الذي أهلكته العوادي وأحاله الزمن الى أطلال تحوله حركة الركب المرتحل السائر ونظرة العين المتعلقة به الموصولة معه بحبات القلب والوجدان شيئا مركبا متحركا، وفي هذه الصورة المركبة تقف قدرة الفنان التشكيلي وتعجز الألوان عن أن تسعفه فما عساه أن يصور؟

حركة الركب المرتحل قبل الوصول الى الطلل؟ أو أثناء رؤيته والوصول قبالته؟ أو الابتعاد عنه رويدا رويدا في مساحة ضوء يجعل الشيء الواضح حركة وراء حركة وخطوة تلو أخرى أشباح خيال.

أعتقد أن عطاء فنيا آخر بإمكانه بقدر ما أن يستولي على شيء كبير مما صوره الشريف الرضي إنه صورة الكاميرا السينمائية أو لغة الكاميرا كما يقال تلك التي تسجل الحركة منوطة باتساع المكان وحساب الزمان.

هذه الصورة السابقة يبرع في تحقيق مرادها وتمثيل أمرها مخرج سينمائي دون أن يحقق مرادها الشمولي المعتمد على الحركة فنان تشكيلي.

أين نحن من هذا المبدع الأخير وأين سياق المتلقي الآن الذي تحوط به الأعمال المتحركة أكثر من الأعمال الثابتة فمن يلتف حول دائرة السينما والتليفزيون الآن عصبة تفوق في عددها من يلتف حول لوحة أو تكوين أوتمثال.

لقد كفى «المنخل» القارىء المعاصر حيرة الاختيار ؛ لأنه من زمانه السحيق خاطبه بلغة الآن، ومن ثم كان القبول والالتقاء ، فليسعد ذلك المخرج السينمائي في تشكيل كادره من المنخل حيث أعطاه المطر والغدير ، وخلل الغبار وحركة المضمرات وهزيم الرياح وفتاة تجفل من فتى، تتحرك من ستر الى ظهور ومن خدر الى الغدير، كما منحه ناقة يميل الى هواها من طرف مضاد مغرم من صنف البعير.

إن هذه الصورة التي هي من علاقة بوادينا في ذلك الزمان تنطلق من خلال الماضي الى الاحساس المعاصر حيث نرى وجه القديم في مرآة الحديث وندرك وجه الحديث في مرآة القديم.

إن الشاعر حين يقول قديما :

وأحبها وتحبني
ويحب ناقتها بعيري

مؤكدا وجود علاقتين في الجوى والحب، علاقة الحب الإنساني ومعها وذاك هو الطريف الجديد علاقة الحب الحيواني يذكرنا ذلك بالكادر الفني البارع الذي صنعه مخرج هوليود في أفلام رعاة البقر والغرب الأمريكي ، حيث تأتي البطلة من أقصى اليمين ممتطية صهوة جوادها والبطل من أقصى اليسار ليحتضن البطل فتاته في حب ويلتقي الجوادان الى أن يلتصق أنف هذا بذاك في علاقة حسية حميمة، وأظن أن هذه اللقطة حين شكلت على هذا النحو الطريف اعتبرت شيئا محسوبا لهذا المخرج السينمائي ، وإضافة من إضافاته مع أن هذه الإضافة لم تضف كثيرا الى ما شكله المنخل اليشكري من قديم الزمان.

النص كما أحسب رغم قدمه فيه هوى المعاصرة وروحها ولن أغالي أبدا إذا قلت وفي المعاصرة شيء من هوى الموروث.

التوازن بين عطاء اللغة وعطاء الصورة :

حققت لغة النص التوازن المطلوب بين مراد الشاعر ومفرداته فهي في النص متحركة سريعة قافزة متوترة تروح بين الاستقرار والتوفز، بين الاخبار والإفصاح ،وإن بلغ الإفصاح فيها مدى كبيرا فحركة الموقع والنفس لهما أثر كبير في تحديد هذا المدى.

في هذه اللغة استطاع الشاعر أن يوظف النداء والاستفهام والأمر والنهي والنفي والإخبار أيضا، ففي تتبع لسياق النداء الذي تحقق مرتين متباعدتين في النص،

وجدنا الشاعر في المرة الأولى مدعوا مطلوبا مصرحا باسمه حيث دعي بقوله «يا منخل» وقد تم ذلك وتحقق، لأن الطرف الآخر الأنثوي قد رضي به وأنس إليه بعد مدافعة وتمنع يبدو أنهما لم يأخذا وقتا طويلا. ووجدناه في المرة الثانية وهو يدعو فتاة بعينها لها سماتها وموقعها الخاص داعيا لا مدعوا طالبا لا مطلوبا، وقد وصلت دعوته الى حد الرجاء والاستصراخ والاستغاثة لمسمى محدد لا يهبط بطاقة الشاعر وقوته فالمدعوة «هند» ليست من سقط المتاع فهي المعروفة تاريخيا بأنها من طبقة ارستقراطية يعز على السياق العربي أن يجعلها طالبة، ومن ثم فمسعى الرجاء والتوسل من الشاعر في النداء الثاني يبرره وجودها الطبقي.

وفي تتبع لرصد حركة التركيب اللغوي التي تؤكد حركة الشاعر، وتوضح موقعه وموقع فتاة الخدر ووصمها بالخدر كما نحسب مبالغة في بيان حق الاستتار فالوصف بالمصور يحقق أقصى المبالغات. في تتبع لهذا نجد انسجام الواقع اللغوي واتساقه مع الموقف، فالشاعر وهويصور لنا لقطة المدافعة وما تم من خلالها قائلا:

فدنت وقالت يا منخل ما بجسمك من حرور

ما شف جسمي غير حبك فاهدئي عني وسيري

يبين لنا كيف تدنو الفتاة من خلال نداء فيه علو صوت نسبي، والنداء هنا تقريبي فيه علاقة إلف بإلف فالمدعو حبيب قريب ملاصق، ومن ثم فهي من خلال الافصاح النسبي تطلب شيئا أكبر من مطلب النداء ،فهي لا تريد إقبالا وإنما تريد بثا للحال الذي عرضته في شكل استفهام انخفض أداؤه لأن فيه شيئا من خصوص؛ ففيه سر والسر غير مباح، ولذا فقد انتقل المنخل الى الحوار في هذه اللحظة غير فاصل تتابع التركيب بكلمة «قلت» كي تقابل في وجودها كلمة «قالت » حتى يظل الهمس والانخفاض مستمرين، ويظل التواصل قائما في لحظة التلاقي هذه مستخدما طريق النفي سبيلا لتأكيد تأثير حبها عليه قائلا: «ما شف جسمي غير حبك» . ويأتي الأمر وهو من لغة الافصاح وهو غير واقعي غير حقيقي في السياق ليعبّر عن أن ما ناله من الفتاة فوق كل ما كان يتمناه ،وأن الأمر لو زاد عن حده ما تمكن نفساولا تصورا من تقبل ما هو أكثر، فاهدئي عني وسيري أمران يساويان في عمق النص وباطنه «يكفيني هذا القدر القليل والقليل منك كثير» .

لغة النص تثبت موقع الطرفين طرف الشاعر الذي عبّر عنه من خلال أفعال يملك حق الإرادة والتصرف فيها من مثل : لثمت ،شربت ، انتشيت، أقررت، دفعت، وطرف آخر أفعاله من باب المطاوعة وتلقي الأثر وتقبله غالبا وذلك واضح من خلال صيغ الاستفعال والتفاعل والافتعال وذلك كالأفعال : استلأموا ، تلببوا، تناوحت تدافعت، تنفست.. فمن مضمون الأفعال المستخدمة في النص نرى الشاعر البادىء بالفعل المرتكب له والأطراف الأخرى دورها المتلقى والمطاوع والمتقبل لأثر هذه الأفعال. وفي محاولة رصد المكون الإيقاعي الذي يتحرك من خلاله لحن النص ووزنه نجد الشاعر استخدم لمحاورته إيقاعا مجزوءا من بحر «الكامل» الذي وحدته اللحنية «متفاعلن» يمتاز بقصر البيت وفي قصر البيت وجزئه إسراع بالجملة يوافق الإسراع في حركة الشاعر الفارس والاسراع في دفع فتاة الخدر والتقاط القبلة، وفي الجزء ظاهرة تكثر تسمى التدوير حيث يلتصق الشطر الأول بالثاني فكأن البيت كتلة نطقية واحدة، وهذا يؤكد حق الإسراع أيضا حيث لم يترك للقطع والوقف على الشطر الأول من سبيل حتى يكتمل حوار الصورة ، وقد تأكدت نهاية الإيقاع بدنة زائدة على تفعيلة متفاعلن جعلت البيت مرفلا يرفل في نغمه ولحنه كما يرفل جمال الفتاة في الدمقس وفي الحرير، هذه الزيادة مقدارها اللحني مقدار دنة في السلم الموسيقي، لأن «تن» تساوي في ذاتها دو، ري، مي، فا... والدنة هذه إضافة الى كونها لحنا منتشرا تؤكد الصخب الموجود في المدافعة والتقبيل وشدة الحركة. وقد انتقت القافية واختارت رويا مطلقا هو حرف الراء التكراري الموصول بياء مد والمسبوق أيضا بمد بادلت فيه الواو موقع الياء أحيانا حيث جاءت الكلمات: تحوري ، الذكور، حرور ، زور متآلفة مع مواقع الياء في بقية كلمات القافية.

هذا الروي الذي اعتمد على صوت الراء الصوت التكراري شممنا من خلال تكراره تكرار انهمار المطر واستمرار خرير الغدير.

لعبة فنية ثرية ، أوقل عبثية شاعر وحياة تآزرت فيها دلالات اللغة والصورة والصوت والإيقاع لتفصح عن شعر مرئي لامكتوب، لعبة فنية أنتجت عملا ناهضا قديما حديثا للشاعر الجاهلي المنخل اليشكري.

* * *

أخطاء المحققين لدواوين الشعر العُماني

دراسة عروضية

هلال الحجري *

جرت عـادة المحققين لكتب التراث العـربي عامـة، ودواوين الشعر خـاصة، أن يستخـرجوا أوزان القصـائد أو المقطوعـات الشعرية الواردة في تلك الكتب أو الدواوين.

وهـي مهارة عصيـة ، ليـس مـن السهل على أي محقـق أن يجيدها على أكمل وجه.

ونتيجة لـذلك وقـع كثير من المحققين في مـزالق عـروضية فاضحة، تقلل من هيبتهم وتـزعزع الثقة في تحقيقهم، رغم سعة علم بعضهم وجلالة قدره.

ومـن ذلك مـا وقع فيـه شيخ المحققين العـرب عبدالسـلام هارون في تحقيقـه لرسائل الجاحظ ـــ مثلا ـ حيـث نسب بيتين لعكاشة بن محصن ، هما [١]

من كف جارية كأن بنانها
من فضة قد طرفت عنابا

وكأن يمناها إذا نطقت به
ألقت على يدها الشمال حسابا

نسبهما الى البسيط وهما مـن الكامل، ولـو أعفى نفسـه من هذه المهمـة الشاقـة ، لكان أسلم لـه من هذا الـزلل الـذي أوقعه والتورط الذي أقحم نفسه فيه .

فمعرفة القارىء بأن القصيدة من بحر كذا، ليست بأهم من أن يعرف بأن هذا البيت موزون وذاك مختل، وهذا ما يغفل عنه كثير من المحققين ، فيحرصون على استخـراج بحور الشعر ظنا منهم بأن هذا غاية التحقيق.

وقد يجد بعـض المحققين أن النساخ قـد أعفوهـم من هـذه المهمة، باستخـراجهم لبحور الشعر وتعليقهم عليـه لغة ووزنا، فيطيب الأمر لدى بعض المحققين الأغـرار، فتراهم يسارعون الى كتـابة أسمائهـم كمحققين قبـل أن يدرسـوا مـا كتبه النسـاخ، ويستدركـوا عليهم أخطاءهـم، وذلك سعيا رخيصـا منهم وراء المادة، واستغفـالا للقـراء والمؤسسـات المعنيـة بتحقيـق التراث وطبعه، دون مراعاة لأخلاقيات العلم أو احترام وتقدير للتراث.

فما أشقها من مهمـة تلك التي يضطلع بها بعـض المتسولين والمرتزقـة في تحقيقهم لكتـب التراث، فيقتصرون على استخراج معاني الألفاظ من قواميس اللغة، ويـدّعون ما اجتهد فيه بعض النسـاخ فينسبونـه الى أنفسهم، استغفـالا لشعـب له جـذوره الضاربة في أعماق الشعر والأدب.

فهل بعـد هذا المدخل يجوز لنـا أن نجد مسوغـا لاستدراك الأخطاء العـروضية التي وقع فيهـا المحققون لدواويـن الشعر العماني تمهيدا ودعوة لتناول تحقيق هذه الـدواوين من جوانب أخرى؟

إذن هذه محاولة لالقاء حجر في غدير راكد:

١ – جاء في ديـوان النبهاني من تحقيق عـزالدين التنـوخي قصيدة منسوبة لبحر البسيط، مطلعها [٢]

بموذية عنا الركاب استقلت
فلم أدر من بعد النوى أين حلت

وهـذا خطأ كبير،لأن القصيـدة من بحـر الطـويل ، كما هـو واضح من هذا المطلع.

وفي نفـس الديـوان جـاءت قصيدة أخـرى منسـوبة لبحـر الكامل، ومطلعها [٣].

راية يا ذات الخبا والهودج
وربة الطوق وذات الدملج

وهذا خطأ أيضا لأن القصيدة من الرجز وليست من الكامل.

★ شاعر وباحث من سلطنة عُمان.

وفي نفس الديوان أيضا قصيدة منسوبة لبحر الطويل، ومطلعها [٤]:

لموذية لدى منح رسوم
تلوح وعهدها بال قديم

وهذا خطأ لأن القصيدة من الوافر وليست من الطويل

٢ – جاء في «ديوان الحبسي» من تحقيق عبدالعليم عيسى ، قصيدة منسوبة لبحر الهزج ، ومطلعها [٥].

ألا يا صاح لا تمدح
أهيل البغض والمقت

وهذا خطأ لأن القصيدة من مجزوء الوافر، وإن كانت أبياتها توهم القارىء بأنها من الهزج، وهذ ما وقع فيه المحقق، إذ أنه لم يلتفت الى بعض أبيات القصيدة مثل:

يقصر عن مدائحه
حليف الوصف والنعت
محمد المكرّم خير
أهل الوصف والنعت

فقوله (يقصر عن) في البيت الأول، وقوله (محمد لـ) في البيت الثاني، جاء على وزن (مفاعلتن) بتحريك اللام، وهذه التفعيلة تخرج القصيدة من بحر الهزج الى مجزوء الوافر كما يقر ذلك علماء العروض.

ومثل هذا الوهم من المحقق تكرر في ستة مواقع أخرى من الديوان، هي :

ـ قصيدة مطلعها [٦] :

إذا ما شئت مدحا في
ذوي المعروف والفضل

فقد أخرجها من الهزج الذي توهمه المحقق الى مجزوء الوافر الأبيات التالية:

هو النور الذي افتخرت
بطلعته بنو ذهل
يفوق على ابن زائدة
ببذل النائل الجزل
ولو يدري أبودلف
المكنّى في بني عجل
لأصبح مع عدي الخير
منسوبا الى الجهل

ـ قصيدة مطلعها [٧] :

سلام نوره يزري
بضوء الشمس والبدر

وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أيضا أبيات:

كأن سطوره الياقوت
قد رصع بالدر
يفوق مذاقه الشهد
المصفى شيب بالخمر
وأبلوجا بماء الورد
شيب وبارد القطر

ـ قصيدة مطلعها [٨] :

ألا قوموا بأسحار
بليل غير مقمار

وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أبيات:

أشعتها تغطي الشمس
في صبح وإبكار
كعين الديك روقها
بجهد خير عصار
قنا منها الزجاج وقد
كسته ضوء أنوار

ـ قصيدة مطلعها [٩] :

ألاقم صاحبي مستبذلا بالشغل أشغالا

وقد أخرجها من الهزج الى مجزوء الوافر أبيات:

فكثر النوم يورث
أهله هما وبلبالا
ولا تندب أصاحبنا
ولا دورا وأطلالا
وبه عن ذكرك الماضي
من الزمن الذي حالا

ـ قصيدة مطلعها [١٠] :

غزال زارني سحرا
يفوق الإنس والجنة

وحسب هذا المطلع دليلا على كون القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

ـ قصيدة مطلعها [١١] :

وسد قد كسا الافقا
تعالى خالق خلقا

وحسب هذا المطلع أيضا دليلا على كون القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

وفي نفس الديــوان قصــيدة منســوبـة لبحـر المقتضـب ومطلعها (١٢) :

مدح النبي محــمد

أمن النفوس من الأذى

وهذا خطأ فادح لأن القصيدة من مجزوء الكامل وشتان بين موسيقى الوزنين.

وقد تكرر هذا الخطأ في موضعين آخرين من الديوان هما :

ـ قصيـدة من مجزوء الكـامل نسبهـا المحقق الى المقتضـب، ومطلعها (١٣) :

يا زائرا قبر النبي   كفيت عاقبة الصروف

ــ قصيـدة مـن مجزوء الكــامـل، كما نسبهـا المحقـق الى المقتضب، ومطلعها (١٤) :

ليس المودة بالزيارة   والتملق والتناجي

وفي نفــس الديــوان قصيـدة منســـوبة لبحـر المتـدارك ومطلعها (١٥):

أيا أحمد الخير يا سيد   البرية يا رحمة العالمينا

وهـذا خطـأ بين لأن القصيـدة من ا لمتقـارب وليسـت مـن المتدارك.

وفي موضــع آخر مقطوعـة نسبها المحقق الى بحـر السريع، ومطلعها (١٦) :

يا صادقا بين الورى ميعاده

ومغنيـــا بمــاله وفــاده

وهـذا خطأ لأن المقطـوعة مـن الرجـز، وربما لا يفرق عنـد المحقـق لو نسبهـا الى البسيـط مثـلا، لأنه يشترك مـع السريـع والـرجـز في ابتــدائه بــ«مستفعلن» ، وذلـك جهـل فــاضــح بأساسيات العروض.

وفي موضــع آخر مــن الديـوان مقطوعـة من بحـر البسيط نسبهـا المحقق جهـلا الى بحر الطـويل، وشتــان بين موسيقـى البحرين، ومطلع المقطوعة (١٧) :

عجل ـ لك الخير ـ في أمر بدأت به

لا تجعلـنه لإبطـــاء وتأخير

وربما اكتفى المحقـق بطول البيـت دون تقطيعه، فنسبـه الى الطويل!، وذلـك خذلان عظيم ، يسلم منـه حتى صبيان المدارس في دراستهم للعروض..

والحقيقة أن الـديوان بـه أخطاء مختلفـة يصعب حصرهـا، فالمحقـق تارة ينسب الأوزان الى غير بحـورها، كما مثلنا لـذلك سابقا، وتارة يخلط بين البحور الوافية ومجزوءاتها، كما في هذه القصيدة ، التي مطلعها (١٨) :

أهـدي ســـلاما نشـــره

يزري عـلى نشـــر الأنــاب

فقـد نسـب المحقـق القصيـدة الى بحر الكـامـل وهـي مـن مجزوئه، وتارة يترك أبياتا مـن الشعر مكسورة الوزن دون أن يشير الى ذلك ، كما في هذا البيت (١٩) :

إني أقهقر مهجــتي حذرا

عن أرى حاصلا بأوهاق

فالقصيـدة من المنسرح، وهذا البيت مختل، وهنـاك أمثلة أخرى في الديوان ، ليس هذا موضـع حصرها.

وخـلاصـة الحديـث عـن ديـوان الحبسي، أن وزارة التراث القومي والثقافة، لم تفلح في اختيار المحقق الكفء للديوان ، وقد ورطت الرجل ــ صاحب التحقيق ـ في مهمة جسيمـة ليس أهلا لها.

٣ – جاء في «ديوان المعولي» من تحقيق د. عبدالمنعم خفاجي أربعة أبيات منسوبة لبحر الطويل، ومطلعها (٢٠) :

إن الذي نهواه منك لحاضـــر

في فيض كفك والزمان مساعد

وهذا خطأ لأن الأبيـات من بحر الكامل وليست مـن الطويل كما زعم المحقق. وفي نفس الديوان ورد بيتان نسبهما المحقق الى البحر الطويل وهما (٢١) :

لا شغل لي في أول أو حـــاضر

لكن فؤادي في هوى المستقبل

فالنفس مولعة بما قد ترتجي

[............................]

وهذا خطأ بين لأن البيتين من الكامل وليسا من الطويل. وفي نفس الديوان قصيدة منسوبة لبحر المجتث، ومن أبياتها (٢٢) :

أنا منه طول دهري

مبتلى حان عليـــل

لم يلمني عن هــواه

لائم فيه جهـــول

وهذا خطـأ أيضا لأن القصيـدة برمتهـا من مجزوء الـرمل وليست من المجتث.

وفي الديوان قصيدة منسوبة لبحر الكامل، ومطلعها (٢٣):

يــا زورة قـــد أورثـت

برءا من الداء العقـــام

وهذا خطـأ لأن القصيدة مـن مجزوء الكامـل وليست مـن الكامل التام.

وفي «ديوان الغشري» لنفس المحقق قصيدة منسوبة لبحر السريع، ومطلعها (٢٤) :

يا خالق الذر الدقيق ومن   يرى لدبيبه في جنح ليل أليل

وهذا خطأ لأن القصيدة من الكامل وليست من السريع كما زعم المحقق.

وفي نفس الديوان قصيدة وهم المحقق بأنها من الرجز وهي من الكامل ومطلعها (٢٥):

وافي كتاب الوالد المفضال

كأنه الياقوت في التمثال

وهذا المطلع بالفعل يوهم القارىء بأن القصيدة من الرجز للتشابه الدقيق بينهما، بيد أن هناك ما يدفع هذا الوهم ويخرج القصيدة من الرجز الى الكامل، وهي هذه الأبيات من القصيدة :

فببعض ما كسبوه من أفعالهم

هذا من الإسراف في الأفعال

والله ليس بظالم لعباده

والله ذو عفو عن الجهال

قد آسفوه فعاجلتهم نقمة

ببلاء نقص وابتلاء قتال

ففي هذه الأبيات تتردد تفعيلة (متفاعلن) بتحريك التاء وهي من بحر الكامل، مثل (فببعض ما) (كسبوه من).

وفي «ديوان ابن رزيق» وهم نفس المحقق د. عبدالمنعم خفاجي وهما قريبا من الوهم السابق، ففي الديوان وردت مقطوعة من خمسة أبيات نسبها المحقق الى بحر الهزج ومطلعها(٢٦) :

محمد غيث مكرمة

محمد ليث هيجاء

وهذا وهم لا عذر للمحقق فيه، لأن أول تفعيلة في البيت بينة واضحة من مجزوء الوافر، وهي (محمد غيـ) على وزن مفاعلتن بتحريك اللام، وهذا دليل قاطع على أن الأبيات من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

ومثل هذه الأوهام لا تليق بعروضي كالدكتور عبدالمنعم خفاجي وذلك لمؤلفاته في العروض! ، أما أن العلم شيء والتطبيق شيء آخر؟!

٤ – جاء في «ديوان اللواح» الجزء الأول من تحقيق محمد الصليبي قصيدة منسوبة لبحر الوافر، ومطلعها (٢٧) :

فؤادي يحن ليلى الشريفة

حنين الخماس العطاش المضيفة

وهذا خطأ بيّن ، لأن القصيدة من المتقارب وليست من الوافر كما زعم المحقق.

وفي نفس الديوان قصيدة نسبها المحقق لبحر الهزج، ومطلعها (٢٨) :

إليك إليك يا ربي

حملت العبء من ذنبي

وهذا وهم فاضح لأن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج، والتفعيلة الأولى من البيت (إليك إليْ) على وزن مفاعلتن بتحريك اللام ، خير دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر.

وهذا الوهم حمل المحقق على ارتكاب خطأ آخر في القصيدة فقد علق على البيت.

وأصحبني بمن ترضى

وتقبله من الصحب

وبأن الوزن يستقيم إذا سكنت اللام في الفعل (تقبله) وهذا افتراء لا يقره شاعر ولا عروضي ، إذ أن الوزن يحتمل تحريك اللام وتسكينها ، وإن كان التحريك أولى ـ نحويا ـ لعدم سبق الفعل بجازم.

ويبدو أن المحقق لا يفرق بين الهزج ومجزوء الوافر فقد ارتكب هذا الخطأ في أربعة مواضع أخرى من الديوان هي:

ـ في الجزء الأول ، قصيدة مطلعها (٢٩) :

وقفت ببابك اللهم والمقبول مردود

والتفعيلة الأولى من هذا المطلع دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج

أيضا في الجزء الأول ، قصيدة من أبياتها (٣٠) :

الى كم أرقع الدنيا

بهتكي حلة الدين

وأركض في ميادين الـ

ـهوى ملء الميادين

والتفعيلة الأولى من البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج

وفي الجزء الثاني، قصيدة من أبياتها (٣١)

أطاوي السبسب القهب

بأيدي الداغري النغب

كطي البرد والأتب

أنخ بسعال واحتسب

وعجز البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

وأيضا في الجزء الثاني، قصيدة مربعة من أبياتها (٣٢) :

عـزاء يا بني شــرف

فطـول الحـزن واللهف

مؤد بكــم الى التـلف

ووالدكـم فليـس يفي

وعجز البيت الثاني دليل على أن القصيدة من مجزوء الوافر وليست من الهزج.

وفي نفـس الديـوان من الجزء الأول ، مقطـوعة مـن ثلاثـة أبيات، نسبها المحقق الى بحر الرجز ومطلعها (٣٣) :

لا خير في الدنيا ولذاتها

إن لم تكن عاقبة صالحه

وقد أخطأ المحقق، لأن المقطوعة من بحر السريع وليست من الرجـز، كما هو واضـح من هذا البيـت، فعروضـه وضربه على وزن (فاعلن)، وهذا يكون في السريع لا في الرجز.

٥ – جاء في «ديوان أبي الصوفي» من تحقيق الدكتور حسين نصـار مقطوعـة مخمسة، نسبهـا المحقـق الى مجزوء الكامـل، ومطلعها (٣٤) :

مرعى الغرام وخيم والصبر عنه جسيم

يا خل أنت عليــــم شوقي إليك عظيـم

لا شيء أعظم منه

وهذا خطأ، فـالمقطوعة من بحر المجتث وليست من مجزوء الكامل كما وهم المحقق.

وفي نفس الديـوان مقطوعة أخرى مخمسة مـن بحر المجتث ومطلعها (٣٥) :

لو كنت تعلم حقـا ماذا ببعــدك ألقى

ما حدث عني شقا يا منية القلب رفقا

كفــاك هذا التجني

وقد نسب المحقق هذه المقطوعة خطأ الى مجزوء الرجز.

٦ – وفي ديوان «جواهر السلوك في مدائح الملوك» من تحقيق الدكتـور داوود سلوم، مقطـوعة شعريـة من مجزوء الكـامل، مطلعها (٣٦) :

نفراتها عن لامح

كمها تهيج تسعرا

وقد نسب المحقق هذه المقطوعة خطأ الى المجتث.

وفي نفس الديوان قصيدة مضطربـة الوزن، أكثر أبياتها من المجتث ، ويتخللها مجزوء الرمل أحيانا، ولم يشر المحقق الى ذلك ، ومن أبياتها (٣٧) :

ومقرطق جاء يسعى

سحرا زف الكؤوسا

يشبه الظبى التفــاتا

والغصن لينا وميسا

أتى بكـــأس دهاق

نورها فاق الشموسا.

هوامش :

١ – رسائل الجاحظ ، الجزء الثالث ، تحقيـق عبدالسلام هارون، بيروت دار الجيل ، ١٩٩١، ص ١٤٥.

٢ – ديوان النبهـاني ، السلطان سليمان بـن سليمان النبهاني، تحقيـق : عز الدين التنوخي، دمشق المطبعة العمومية، ١٩٦٥ ، ص ٧١.

والجدير بالـذكر أن وزارة التراث القومي والثقـافة الموقرة، أعادت طبـع هذا الديـوان لكنها للأسـف أسقطت اسم المحقـق عزالـدين التنوخـي، والصقت بـالـديوان شخصـا آخـر . هـوسليمان بـن خلف الخروصي، دون تقـديـر لأخلاقيات التحقيق والنشر.

٣ – نفس المرجع السابق ص ٨٦.

٤ – نفسه ص ٣٠٠.

٥ – ديوان الحبسي ، راشـد بن خميس، تحقيـق: عبدالعليم عيســي، مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة ، ١٩٨٢، ص ٥ .

٦ – نفس المرجع السابق ، ص ١٧٤.

٧ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٢٨.

٨ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٠٥.

٩ – نفس المرجع السابق ، ص ٣١٣.

١٠ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٤٨.

١١ – نفس المرجع السابق ، ص ٤٩٥.

١٢ – نفس المرجع السابق ، ص ١٣.

١٣ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٢.

١٤ – نفس المرجع السابق ، ص ٤٧٤.

١٥ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٧.

١٦ – نفس المرجع السابق ، ص ١٧٠.

١٧ – نفس المرجع السابق ، ص ٢١٠.

١٨ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٤١.

١٩ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٤.

٢٠ – ديوان المعـولي، محمد بن عبدالله، تحقيق: محمـد عبدالمنعم خفـاجي، مسقط : وزارة التراث القومي والثقـافة، ١٩٨٤، ص ١٣٢.

٢١ – نفس المرجع السابق ، ص ٢٩٠.

٢٢ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٠٩.

٢٣ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٧١.

٢٤ – ديوان الغشري، سعيد بـن محمد الخروصي، تحقيق: محمد عبـدالمنعم خفاجي، مسقط وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨١، ص ٣٠٤.

٢٥ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٠٦.

٢٦ – ديوان ابن رزيق، حميـد بن محمد، تحقيق: محمد عبدالمنعـم خفاجي، مسقط ، وزارة التراث القومي والثقافة، ١٩٨٣، ص ٨٦.

٢٧ – ديوان اللواح، سالم بن غسان الخروصي، تحقيق محمد علي الصليبي، مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة ١٩٨٩، الجزء الأول ص ١٥١.

٢٨ – نفس المرجع السابق ، الجزء الأول ،ص ٢٨٣.

٢٩ – نفس المرجع السابق ، ص ٣١١.

٣٠ – نفس المرجع السابق ، ص ٣٧٩.

٣١ – نفس المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص ٥١.

٣٢ – نفس المرجع السابق ، ص ١٨٩.

٣٣ – نفس المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٣٠٦.

٣٤ – ديوان أبي الصوفي، سعيد بن مسلم، تحقيق : حسين نصـار، مسقط: وزارة التراث القومي والثقافة ، ١٩٨٢، ص ٢٣٨.

٣٥– نفس المرجع السابق ، ص ٢٣٩.

٣٦ – ديوان جـواهر السلـوك في مدائح الملـوك هلال بـن سعيد بـن عرابـة، تحقيق: داود سلـوم،مسقط : وزارة التراث القـومي والثقــافة ١٩٨٤، ص ١٣٤.

٣٧ – نفس المرجع السابق ، ص ١٦١.

* * *



التاريخ الأدبي والهوية السواحيلية *

للباحثين الأمين المزروعي، وابراهيم نور شريف البكري

ترجمة وتقديم: عبدالله الحراصي **

تقديـــم :

قد يتساءل البعض عما يهم الثقافة العربية من إثارة قضية من مثل الهوية السواحيلية ومحدداتها. وهذا التساؤل له حقا ما يبرره حيث لم يخرج موضوع الوجود العربي في شرق افريقيا حتى الآن من متون كتب التاريخ.

الثقافة العربية (أعني الثقافة / الفكر / الأيديولوجيا) لم تخرج عن كونها ثقافة استعراضية في أوجهها العديدة. يتبدى استعراضنا الثقافي في القضايا التي تثار مثلا حول الشعر (الشعر العمودي، الشعر الحر، الشعر النثري، ...) وحول قضايا أخرى من مثل حرمة قراءة أولاد حارتنا «لنجيب محفوظ» وغيرها من المواضيع الشبيهة.

ان ثقافتنا العربية المعاصرة تنطوي على مفارقة مبكية.. إن لنا كعرب وجودا متميزا في مجالات تاريخية شتى لكننا لم نأخذ قضية وجودنا في حركة التاريخ مأخذ الجد . لقد أصبحت قضايانا الثقافية الاستعراضية مركزا، وغدا كل شيء لا يمكن تقليصه الى «مانشيت» عريض هامشا، بل عدما في الأغلب. وقضية الهوية السواحيلية هي احدى القضايا التي لم يولها الفكر العربي أي أهمية ، بل لم تحظ حسب علمي بأي نقاش في أي صورة من الصور. وإثارة الموضوع ليست من قبيل التباكي على ماض لن يعود، فبيت العجائب في زنجبار ليس ماضيا، والعمانيون واليمنيون وغيرهم ممن يجري في أحشائهم الدم العربي وعلى السنتهم لغة عربية مازالت محتفظة بجرس الأمس، أولئك الذين مازالوا متشبثين بجذورهم في كلوة وممباسة وغيرهما من نقاط الساحل الافريقي ليسوا تاريخا. انهم مازالوا هناك.

عرف العرب الشرق الافريقي منذ قديم الزمان. عرفوه مستكشفين ودعاة وبحارة وتجارة وباحثين عن الرزق . والشرق الافريقي - وزنجبار على وجه التحديد - له موقع خاص في الذاكرة العمانية ، فقد كان الساحل امتدادا لعمان الأم ثم أصبح في عصر السيد سعيد بن سلطان مركزا وعاصمة لعمان. وحتى الستينات من هذا القرن كان حكام ساحل شرق افريقيا عمانيين الى أن دارت عليهم الدائرة فضاع الساحل العربي في شرق افريقيا كما ضاعت الأندلس وغيرها.

حتى الآن لم يدرس العرب تاريخهم في شرق افريقيا . أجل توجد دراسات قليلة لكنها لا تمثل قطرة من بحر من الدراسات التي يمكن للمتفحص أن يرى إمكانية إجرائها. والتاريخ أي سير حياة العظماء ، ليس هو التاريخ الذي أعنيه هنا . التاريخ المراد دراسته هو الحركة الشاملة لحياة الانسان، أي فحصه وتمحيصه باعتباره روحا. والمجال اذن مفتوح ليس لعلم التاريخ فحسب ، بل لكل العلوم التي ترصد الانسان في كل صوره : مجتمعا، معمارا، فنا ،شعرا، صحافة، غناء.. الخ.

ان المطلوب ليس فقط البحوث «المدرسية » المتفرقة التي تتعرض مثلا للصحافة العربية في زنجبار ، أو لمذكرات الأميرة العربية التي هجرت زنجبار الى أوروبا. هذه فروع والمطلوب هو المجرى الرئيسي الذي تتموضع فيه كل هذه الدراسات.

ان ترجمة الفصل الثالث من كتاب «السواحيلية : لسان شعب افريقي وهويته» لابراهيم نور شريف البكري والامين المزروعي ترمي الى آفاق تتجاوز موضوع هذا المبحث لتشكل دعوة للباحثين العرب (والعمانيين خصوصا) الى ايلاء موضوع العرب وساحل شرق افريقيا الاهتمام الذي يستحقه وفيما يلي ترجمة الفصل المذكور.

* * *

★ فصل من كتاب «السواحيلية لسان شعب افريقي وهويته».

★★ باحث ومترجم عماني.

من الأمور المسلم بها أحيانا تلك العلاقة التي لا تنفصم عراها بين تطور لغة قوم وأدبهم. ولكن إن لم يكن بالإمكان فك عرى هذه العلاقة فبالإمكان على أقل تقدير اضعافها أو جعلها غاية في الغموض. ان الجدل السائد الدائر حول لغة الأدب الافريقي هو دليل ساطع على غموض تلك العلاقة التي يفترض عدم اهتزازها بين اللغة والأدب. ويثير هذا الجدل أسئلة ذات شأن حول جوهر كل من الأدبين الأوروبي والافريقي. فما هو الأدب الانجليزي؟ أهو أدب الانجليز؟ أم أنه يشتمل على الآداب الأخرى التي كتبت باللغة الانجليزية؟ أم ترى أن المؤلف الافريقي والروح الافريقية أمران كافيان لتشكيل الأدب الافريقي بغض النظر عن اللغة التي كتب بها؟ ان هذه التساؤلات تجلب معها تساؤلات أخرى عديدة. فمن هو الافريقي؟ وهل هناك روح أدبية افريقية؟ وهل يمكن اعتبار الأدب الذي كتبه ذوو الأصول الهولندية في اللغة الافريكانية أدبا افريقيا؟.

إن تساؤلات واعتبارات شبيهة بهذه شوشت عالم «الأدب السواحيلي». ويمكن بغاية البساطة تعريف الأدب المكتوب بالسواحيلية على أنه أدب الشعب السواحيلي حينما تكون حدود اللغة السواحيلية مشتركة مع حدود العرق السواحيلي. ولكن وكما هو الحال في اللغات الانجليزية والفرنسية والبرتغالية والاسبانية فإن تطور السواحيلية وانتشارها خارج «حدودها» العرقية قد أثار تساؤلات جادة حول أصل الأدب السواحيلي وارتباطه بالهوية السواحيلية. ويرسم توبان هذا السيناريو حينما يتساءل.

هل الأدب السواحيلي هو ذلك الأدب الذي كتبه السواحيليون؟ واذا كان كذلك فما هو الأمسواحيلي؟ - إن هذا تساؤل مثير للجدل. هل الأدب السواحيلي هو ذلك الذي يعني بنمط الحياة السواحيلي أو شرق الافريقي؟ أم أنه الأدب السواحيلي الذي كتبه سكان شرق افريقيا؟ (١٩٦٨: ١٦١).

واذا كان الرأي العام يشير الى انه ليس هنالك عرق سواحيلي وانه ليس هنالك شعب بلغ ترابطه الجماعي حدا يمكنه من تكوين وجود عرقي سواحيلي فعندها يسهل تعريف الأدب السواحيلي في مصطلحات لغوية لا لبس فيها، وإلا فيمكننا أن ننظر للقضية من منظور وطني فنعرف الأدب السواحيلي على أنه الأدب الذي ألف باللغة السواحيلية على يد كتاب لغتهم الوطنية هي السواحيلية، وهذا الأدب - اذا أخذنا بهذا التعريف ـــ سيشتمل على الأدب السواحيلي (باللغة السواحيلية) الذي كتبه التنزانيون والكينيون والى حد أضعف الأوغنديون - لكن هذا التعريف سيزيح جانبا ذلك الأدب الذي كتبه الأوروبيون بالسواحيلية على سبيل المثال. ان رينرارنولد هو أحد الباحثين الذين ينحون هذا المنحى - الى حد ما - في تعريفهم للأدب السواحيلي، فالأدب السواحيلي في أيامنا هذه في رأيه:

... لا يمثل إلا الثقافة والمجتمع السواحيليين في الساحل [الشرق افريقي] فحسب. لكنه ايضا جزء لا يتجزأ من الشعوب الحديثة في شرق افريقيا. ومن الناحية العلمية سيكون أكثر تأثيرا ان نسمي هذا الأدب بأدب شرق افريقيا المكتوب باللغة السواحيلية..

يعتبر البعض اذن ان قوى التطور اللغوي «والتحديث» السياسي قد شوهت التطور العضوي للأدب السواحيلي من القاعدة العرقية السواحيلية.

ومما لا ريب فيه ان بإمكاننا أن نطرح جانبا وجود العرق السواحيلي دون أن نرفض فكرة الهوية السواحيلية. وكما أشرنا سابقا فانه قد أعلي من مقام السواحيلية في تنزانيا بتنصيبها لغة وطنية، وظهر على اثر ذلك ضرب من الثقافة السياسية السواحيلية. وهكذا يصبح من المناسب اذن ان نطلق مصطلح الأدب السواحيلي على الأدب الذي ألف باللغة السواحيلية على يد كتاب ينتمون الى هذه الثقافة. ان مفهوم الثقافة السياسية السواحيلية هذا هو الذي يبدو انه قد شكل الموقف الذي يقفه كل من كيانجو وسينجو حينما يكتبان:

..هنا في أرض الوطن نعتبر السواحيلية حامية حمانا، فقد انشأتنا منذ الفترة الاستعمارية ووحدتنا الى حين حصولنا على استقلالنا. انها اللغة التي تعبر عن حيواتنا الاجتماعية... ان يكون المرء سواحيليا يعني أن يكون تنزانيا. لذا فمن المرجح ان الناس سيقبلون ان يلقبوا بالسواحيليين وسيحاولون تطوير قيم وعادات واعراف بدلا من إعطائهم اهمية أعظم لمفهوم العرق. وهنا عندها يمكننا القول ان لدينا أدبا سواحيليا.

ومما لا شك فيه أن تسييس الهوية السواحيلية وارتباطها في معادلة مع المخلوق الاستعماري المسمى الدولة - الشعب هو ظاهرة تنزانية في المقام الأول. فرغم أن السواحيلية هي اللغة الوطنية في كينيا الا أن اعتبار الكيني سواحيليا هو أمر غريب حقا لدى شعب كينيا، على الأقل في المستقبل المنظور. ولكن الحال جد مختلف في تنزانيا حيث يلاحظ تزايد اندماج الاعراق تحت لواء روح شعب تشكل اللغة السواحيلية عموده الفقري وفي هذا السياق يقول لودهي في معرض تأييده لكيانجو وسينجو معلقا.

ان الثقافة التنزانية هي اذن المجموع الكلي لكل العادات والتقاليد الحسنة لدى مختلف المجموعات اللغوية في تنزانيا، حيث تم تحويل كل هذه الثقافات الاقليمية التي استخدمت لغات أو لهجات محلية الى ثقافة وطنية تستخدم اللغة السواحيلية التي تنال يوما بعد يوم اخلاص التنزانيين وحبهم وتقديرهم. (١٩٧٤: ١١)

ولكن ان عرفنا الأدب السواحيلي على هذا النحو فإننا وعلى نحو آلي سنقصي الأدب الذي كتبه بالسواحيلية السواحيليون وغير السواحيليين الذين هم ليسوا من أصل تنزاني. وهذا بلا ريب قول يصعب تقبله والتسليم به.

يقترح سينكارو - تحت تأثير مفهوم الهوية السواحيلية - تعريفا تجاوز حدود الدولة الشعب في قوله.

في البداية تحدثنا عن العلاقة بين أدب المجتمع وثقافته، وهذه العلاقة ستعيننا في تعريف الشعر السواحيلي. وسنقرر ما اذا كان أي عمل أدبا سواحيليا أم غير سواحيلي على أساس تصويره لثقافة الشعب السواحيلي وعلاقته بهذه الثقافة. وهنا فإن مصطلح سواحيلي لا يعني المجموعة العرقية المكونة للشعب السواحيلي وذلك لعدم وجود مثل هذه المجموعة العرقية في الوقت الحاضر. ان السواحيليين هنا هم مواطنو شرق افريقيا ووسطها على وجه العموم ولا يقتصرون على أولئك الذين يعيشون على ساحل هذه الدول.

يفترض سينكارو اذن وجود ثقافة تتخطى الحدود الوطنية ذات أدب من المناسب اعتباره سواحيليا اذا كتب باللغة السواحيلية وتعلق بتلك الثقافة وعبر عنها.

وعلى نفس منوال سينكارو ولكن دون التـأكيد على وجود الروابط الثقافية يجادل روبرت فيليبسون بوجود أدب يتجاوز الحدود الوطنية يتضمن الأدب المكتوب باللغة السواحيلية وليس بالضرورة الأدب الذي كتبه «السـواحيليون» أو في الثقـافة السـواحيلية مـن تنزانيـا وكينيا وأوغنـدا.ويجب حسبما يرى فيليبسـون أن يضع هـذا الأدب العابر للحدود الوطنية في الاعتبار مشاركة المجتمعات الناطقة بالسواحيلية في زائير واسهامها (فيليبسون ١٩٩٠:٢٠). وفي الحقيقـة يمكن للمرء أن يفرض مفهـوم افريقيا السـواحيليفونية (على غـرار الفرانكوفـونية : المترجم) التـي تشمل كينيـا وتنزانيـا وأوغندا وجـزر القمر وبعـض المجموعـات السكانيـة من زائير والصـومال والسـودان وموزمبيـق ورواندا وبروندي ومالاوي وفي هذه الحالة سيعرف الأدب السواحيلي بكونه الأدب السواحيليفوني المكتوب باللغة السواحيلية.

ويبدو لنـا أن آراء كل من كيانجـو وسينجو وارنولـد وفيليبسون تنتمـي انتماء ملائما الى دائرة الأدب المكتـوب بـالسـواخيلية فهـم - ضمنيا على الأقل - يتفادون إمكانية اعتبار الأدب السواحيلي أدبا عرقيا للشعب السواحيلي. ومن نتائج هذا اذن أنه لا يمكن استخدام ما يسمى بالأدب السواحيلي كسمة مميزة للهوية العرقية السواحيلية.

ان مشكلة هـذه الرؤى هـي أنها تتعامـل مع الأدب السـواحيلي في لحظة متجمـدة تمتد منذ مقـدم الاستعمار الأوروبي وانتهاء بالـوقت الحاضر. ان هذا الأدب غـريب المنشأ من نـواح عرقية وقوميـة ودينية وايديولوجيـة، فهو أدب يتجاوز حدود الأعراق والقوميـات ولا يربطه رابط سـوى اللغة السواحيلية التـي جرت العادة على أنها تـدور حول نموذجهـا الكلاسيكـي الفصيح. وقد شـارك وساهـم في صياغـة هذا الأدب كل مـن السواحيلي وغير السـواحيلي والتنزاني وغير التنـزاني والمسلم وغيرالمسلم. وهـذا الأدب أيضا شفهـي ومكتوب ولكن ان كتب فقد جرت العادة على كتابته بالأحرف اللاتينية.

غير أن الأدب السـواحيلي لا يبـدأ مع قـدوم الحكـم الاستعماري الأوروبي. وفي الـواقـع فإنـه لا يـوجـد سبـب يدعـونـا لنفترض ان السـواحيليين لم يسمعوا بالكلمة المكتوبة في مـرحلة مبكرة من تطورهم واتصالهم بـالعالم العـربي، الا أن هذا لا يعني انـه تم اعتماد الكتـابة مباشرة في انشـاء أدبهم. ومن المحتمـل أن أدب هذا الشعـب النامـي في مرحلـة تشكله قـد ظل شفهيـا لقرون عـديدة، وربما انـه حين عرف السواحيليـون الكتابة كـانت في البـداية حصرا على توثيـق الانشاءات الشفهيـة، وعلى هذا فـإن التأليـف في الشكـل المكتوب قـد يكون أحـد الوظائف المتأخرة للكتابة بعد معرفة المجتمع السواحيلي بها.

وبعد أن ذكرنـا ذلك فعلينا أن نسرع لنضيف انـه لايمكن للمرء أن يقول بأن بدايـة تاريخ الكتابة الإبداعية لـدى السواحيليين قد ارتبطت بتـوافر الـوثائق المعـروفة. وهـذا الضرب من التصـور الاستنتاجـي يفترض اننا لا نعتبر الشيء موجـودا الا إذا تم توثيقه. ومثـل هذا الرأي النصي هو الذي أدى بـأغزر الباحثين في الأدب السواحيلي انتـاجا الى أن يعتبر عام ١٧٢٨ نقطة بـداية ظهور الأدب السواحيلي (والـذي يقصده الباحـث كما نرى هو الأدب المكتوب) [كنـابرت ١٩٧١:٥] . وكما تبين فإن لدى جامعة دار السلام في مجموعتهـا وثيقة أدبية سواحيلية يعود تاريخهـا الى القرن الرابع عشر، ولا يـوجد سبب مقنـع يحدونا الى ان نفترض ان الكتابة الأدبية السواحيليـة التي استخدمت الحرف العربي لم تكن قـد ابتدأت قبـل القرن الـرابع عشر بـوقت طـويل. وعلينـا ان نحترس من الوقـوع في عثرات «الأيديولـوجية التوثيقية» وخصـوصا فيما يتعلق بمجتمـع أعطى - الى حـد قريب على الإقل ـــ نوعا آخـر من القيمـة للكلمـة المكتـوبة يختلـف عما أعطتـه لها مجتمعـات الـدائرة الشمالية. وكنتيجـة لاختلاف القيمة هذا فقـد كان السواحيليـون أقل تحمسـا لحفظ أدبهم الموثـق مما يعتقـد كثير مـن الباحثين الغـربيين. والنتيجة قد تكون فقدان كنوز مـن الأدب المكتوب الموجود سابقا. هذا اذا تجاوزنا الحديث عن حقيقة مفادها انه سرعان ما كانت المخطوطات المحفوظة تهترىء في العادة من جراء المناخ الاستوائي.

وفي المرحلة الحاليـة من معرفتنا فـإنه من المحال أن نحـدد النقطة التي تكـاملت بها الآداب الشفهيـة السواحيلية ـــ النجانـو، والنيمبو، والميسيمو، والفنداويلي الخ.... مع الأدب المكتـوب الذي قام في الأساس على الحرف العربي. غير أننـا نعرف ان الكتابة السـواحيلية في الحرف العربي كـانت على نحـو كاسح منحـازة للشعر، وان الأدب «الـديني» حظي دائما بفرصة أفضل لحفظه في الشكل المكتوب من غيره من إنماط الانشاء غير الدينيـة.وحتى عقود قليلة ظل النثـر السواحيلي شفهيا في الأساس. وكانـت أصول بعض هذه القصص محليـة، سواحيلية وغير سواحيليـة (مثال : صـوماليـة، وبونيـة ،وبوكـومية، وميجيكنـدية، وزارامويـة). في حين انه تم تكييف قصص أخرى محليا من أصول غير محلية وتطـويعها (خصـوصا تلـك القصص ذات الأصـول العربيـة والفـارسيـة). واضافـة الى قصـص المواعـظ وقصص الحيـوانـات والأسـاطير والحكايـات، فقد أثـري الأدب الشفهـي بالنثـر الذي تـم تطويعه من أصول عربية وفارسية. كذلك فقد تم التعامل مع القصص ذات المواضيع الاسلامية وخصوصا تلك التي تعني بسير حياة الأنبياء والرسل، على نحـو مـختلف في التراث النثري الشفهي السـواحيلي. وقد كـان غرض معظـم هذا البعـد الشفهي مـن الأدب السواحيلي تعليميـا بالطبع.

غير أنه نما بين السـواحيليين في ذات الوقت تـراث كامل مـن نظم الشعر وحفظه في قالب مكتوب بالحرف العربي، وقد كان معظم الشعر وعظيا. وكما هـو حال هـاسو ـــ فلاني فقـد أصبح الشعـر يستخدم باعتباره وسيلة مهمـة للارتباط الروحي لدى السـواحيليين. وقد كان من العادي حتـى الفترة الاستعمارية البريطانية ان نستمـع الى قصيدة مثل قصيـدة الانكشافي تلقـى في المساجـد والمدارس الاسلاميـة. وقد أضـحى الشعـر الوعظي السـواحيلي على نحو مـا جزءا من المجمـوعة الكاملة مـن العناصر الاسلامية التي تنتمي الى تقليـد تعليمي يقوم على القراءة والكتابة.

وعلى أية حال فقد كان هذا هـو الوضع السائد حينما وصل الألمان والانجليز الى الساحل الشرقـي لافريقيا: فقد وجد هنالـك تراث شفهي متعدد الأبعاد مزدهر قوي، وقام هذا التراث بربط الشعر والنثر بشكل أدبي مكتوب كان منحازا بصورة تامة نحو النظم الوعظي. وقد توافق وجـود هذا الأدب مبـاشرة مع وجـود عرق متميـز، أي انه أدب ألفـه السـواحيليـون أنفسهـم، مستخـدمين لهجـاتهم الاقليميـة

السواحيلية.ومـركزين على المواضيع التي ارتبطـت على نحو مباشر أو غير مباشر بمحيطهم الاجتماعي والثقافي.

وقـد جلـب الاستعمار البريطاني معـه تـأثيره الخاص على الأدب السواحيلي. فقـد كان الحرف العربي الذي كـان مستخدما حتـى ذلك الحين حصرا على مسلمي شرق افـريقيا. حيث كـان حرفا يكتسـب من التعليم القرآني والاسلامي. وهنا فقد أدخل الانجليز الحرف اللاتيني، وقـد أمكن عبر المدارس والكنـائس تـوصيله الى قطـاع عـريض مـن السواحيليين في شرق افـريقيا. ان القراءة والكتـابة بالحرف الـلاتيني ستعرض غير السـواحيليين لعالم الأدب السـواحيلي، وهذا مـا أدى في نهاية المطاف الى ظهور مؤلفين غير سواحيليين كتبوا باللغة السواحيلية . وقـد قام الاستعمار البريطـاني أيضـا بتطويـر النجـانو (القصـة) السواحيليـة لتصبح روايـة، والأدب السواحيلي المعـروف بتونجـو - مشيري ياكوجيبيزانا ليصـــبح مسرحا، والتونجو - مشيري ليصبح شعرا حرا. وبعد هذا النمو تجاوز الأدب المكتـوب بالسواحيلية الخلفية العرقية لمؤلفيـه وطبيعة مواضيعه وتعـدد أنواعه إضافـة الى اللهجات السواحيلية التي نشأ بها . وهكذا أضحى نـزع العرقية السواحيلية من الأدب السواحيلي أمرا واقعا.

ولكـن وبسبب التمايـزات العرقيـة في تراث أدب شرقـي افريقيـا وتاريخ ذلك الأدب فإنه يبدو من غير الواقعي أن يفترض المرء أن طبيعة الأثر الأوروبي وحجمه على الأدب السواحيلي كانـا بنفس المقدار في كل ربوع الاقليـم، فالتجـربة الاستعمارية أدخلـت فعلا أنـواعا وفـروعا جديدة في عالم الأدب المكتوب بالسـواحيلية . غيرأن تطور هذه الأشكال بين الكتاب سواحيليـي العرق كان مقيدا بتراثهـم الأدبي في الفترة التي سبقت القرن العشرين، فالتدخـل الاستعماري بعبارة أخرى قد ساعد كحافـز على خلق تطـور عضوي جديـد في أدب السواحيليين. فهنـالك انسجـام بين روايات روائيين معـاصرين كمحمـد س. محمد وسعيـد محمد وروايات بوفرس كزيلاهابي وف . اي . م.ك. سنكارو وهما غير سواحيليين بالمعنـى العرقي للكلمة. غير أن الروايات تفصـح أيضا عن اختلافات أسلوبيـة تنبع من مصادر عرقية. فتنتمـي الكتابة المعاصرة (أي بعد القـرن العشرين) لـدى السواحيليين إذن الى تـراثهم العـرقي الممتد بالإضافة الى تجربة إقليمية واسعة تجاوزت حدود الأعراق، فهي تجمـع النقيضين في آن حيث انها كـانت عـرقية في جـانب ومتجـاوزة لحدود الأعراق في الجانب الآخر.

وإذن فأمام هـذه الخلفية - وإضافـة الى التعريف اللغوي — يمكن تعريـف الأدب السواحيلي مـن منطلق عرقـي على أنه الأدب الـذي ألفه السواحيليون باللغة السـواحيلية. ويندرج في حيز هذا الأدب أدب فترة مـا قبـل الاستعمار الذي كتـب بـالسـواحيلية. ولهجـات هـذا الأدب السواحيلية قد تكون في المستوى المعياري أو قريبة من هذا المستوى، أو أنها مستمدة من اللهجات الرئيسيـة. وينقسم هذا الأدب أيضا الى أدب شفوي وأدب مكتوب، إلا أن الكلمة المكتوبـة قد تكون بالحرف العربي أو اللاتيني. وقد تكون مواضيعه مرتبطة ثقافيا بالعرق السواحيلي، أو أنـه يقـوم على تجارب غير سـواحيليـة أو أيضـا عبر — سـواحيليـة (trans-Swahili) . فهو أدب يتميـز بتواصـل تاريخي يمتـد منذ أقـدم العصور الى عصرنا الحالي. وكما نرى فإن هـذه السمة التاريخية تمثل جـذر الوعـي الأدبي لـدى السواحيليين، مضيفـة بـذلـك بعدا أدبيـا لشعورهم بالهوية المشتركة.

غير أنه بسبب ارتباط الأدب السـواحيلي في فترة ما قبل الاستعمار بالعرق الخاص بـالسواحيليين فإنه ممـا لا شك فيه أنه أصبـح يحظى بمـوقـع خاص في الشعـور العـرقـي لديهم. ولكـن في دراسـة الأدب السواحيلي، فقد مني هذا الأدب السواحيلي (قبل القرن العشرين) بكثير من سوء الفهـم، أدى بعضـه الى تشويه أصل الهوية السـواحيلية ذاته. ونتج بعـض سوء الفهـم هذا من تحيـز عربي — اسلامـي وغيره من التحيز الشكـلاني لدى الباحثين ذوي التوجـه الأوروبي. فلنتجه الآن نحو مناقشة سوء الفهم هذا.

ان التحيز العـربي - الاسـلامي الـذي طغى على النقـاشات التـي تتناول الشعب السـواحيلي واللغة السواحيلية قد امتـد ليشمل دراسة الأدب السواحيلي. ومـا المقتطعات التالية مـن كتابات جان نـابرت الا نموذج على الآراء التي تسود مجرى الدراسـات الأكاديمية فيما يتعلق بالوجود التاريخي للأدب السواحيلي قبل القرن العشرين بأكمله:

إن دراسة أصـل كل سمـة من سمات الثقافة السواحيليـة والأدب السواحيلي والأسطورة السـواحيلية وجذوره في إحـدى أراضي المشرق هي أمر يحتـاج الى مجلد آخر وسنين أخرى عديدة من الدراسـة المضنية وقد امكنني في بعض الحالات العثور على أصل حكاية سواحيلية في الأدب العربي أو السنسكريتي (١٩٦٧: ٧ - ٨).

ان الأدب السـواحيلي غائر حتـى أخمص قدميـه في روحه (الاسـلامية). فكـل صفحة من صفحات الأدب التقليدي السواحيلي حبلى بالإشارات المستمدة من القرآن والسيرة النبويـة وسير الخلفاء والأئمة المسلمين ومن مـواضيع العقيدة الاسـلامية (١٩٧٩: xix).

يمتليء الأدب السواحيلي شعره ونثره بالاشارات الى الفقه الاسلامي وفي ترهيب المؤمنين في كل كلمة من كلماتـه . وتشكل معرفة الشريعة الاسلاميـة متطلبا أساسيا لفهم الأدب السواحيلي وخصوصا فيما يتعلق بتشريعات الزواج والتشريعات العائلية (١٩٧٩: xviii).

إن نظرة عابرة على كل مرحلة مـن مراحل تاريخ الأدب السواحيلي كفيلة بإظهـار مدى خطأ آراء نابـرت. فلا يمكن تحديد أي مـرحلة من مراحل تاريخ السواحيليين التي كتبوا فيه قدرا من الأدب الديني يفوق ما كتبـوه من أدب دنيوي. وهذا التحيـز المشرقي في دراسة مـا يسمى بالأدب التقليـدي السواحيلي يتجلى أعظم تجل حينما تقارن الـدواوين الشعرية السواحيلية المكتوبة بالسواحيلية مع تلك المكتوبة بالانجليزية حيث تتضمن الدواوين السواحيلية ما يلي: ديـوان ياموياكا بن حاجي الغساني (هتشنز، ١٩٤٠، ومسومـويني روبرت / ١٩٥٩)،وشريا زا كوتـونجو مشيري نـا ديواني يا امـري (أدبي، ١٩٥٤)، وماليندجـا ما لفيتو (بهالو ١٩٧١)، وساوتي ياضيكي تاما (عبدالله، ١٩٧٥) إضافة الى دواويـن أخرى. وتتنـاول هذه الـدواويـن مواضيـع دنيويـة .وفي

الجانب الآخر نجد بين أيدينا كتبا عـديدة حول الشعر السواحيلي كتبت باللغة الانجليـزية منها الشعر السواحيلي (هـاريس: ١٩٦٢)، والشعر التقليـدي السواحيلي (نـابرت، ١٩٦٧)، وثـلاثـة مجلدات في الشعـر الاسـلامي السـواحيلي (نـابـرت، ١٩٧١)، والتينديِ (ألـن، ١٩٧١). وتتميز هذه الكتب بتركيزها على المواضيع الشعرية الدينية في الأساس. ونرى أن اختلاف التركيـز بين الدواوين السواحيليـة ودواوين الشعر «التقليدي» السواحيلي المكتوبة بالانجليزيـة ليس أمرا عفويا من صنيع الصـدفة، ولكنـه عميق الجذور في تحيـزيـن آخريـن داخل النمـوذج الأوروبي: تحيز «شكلاني» وتحيز «عرقي».

يعني التحيـز الشكلاني بالقيم التـي تفرض على الكلمة المكتـوبة. وهنـا فإن المكتـوب، حتى لـو كان هـامشيا، يحظـى ببروز أكثر مـن الشفهي حتـى لو كـان الشفهي محوريا في ثقـافة معينـة. وكما المحنا أعلاه فإنه قبل أن يبدأ السواحيليـون أنفسهم انتاج دواوينهم المكتوبة بالحرف الـلاتيني كـان هنالـك الكثير مما يـدعى بـالشعر التقليـدي السواحيلي المتميـز بدنيـويته في الشكل الشفهـي أساسـا بينما يحظى الشعر الديني بالتوثيق أو أنه يؤلـف مكتوبا بأحرف عربية، ومرد ذلك عموما هو آراء الطبقات الاجتماعية وتفضيلات تلك الطبقات التي كانت مهتمة بصورة مباشرة بإعداد الوثـائق المكتوبة وحفظها. وقد كان هذا الأدب المكتوب اذن الذي حدد فعليا أفـق الأدب السواحيلي في الدراسات الأوروبية التـوجه التي عملت وفقا لفلسفة ديكـارتية زائفة مفـادها: «انني أكتب فأنـا إذن موجود» وافترضت عدم وجود مـا لم يكتب وتم تدوينه.

أما في الجانـب الآخر فقد عمـل التحيز العنصري العرقـي وفقا للطبقيـة الالمانيـة القـائمـة على «الأعـراق»: الأوروبي>الشرقـي> الافريقي. وان كان «العرق» الشرقي أعلى من العرق الافريقي بوجه من الـوجوه فإن مـا هو شرقي يغدو على نحـو طبيعي أكثر تفـوقا وبناء على ذلك أكثر استحقاقا للاهتمام الفكري من مثيله الافريقي. وهكذا فإن التحيزين «الشكـلاني» و «العرقي» في التحيز الأوروبي قـد اتحدا على الشـاطيء السـواحيلي كـي «يتـآمرا» ضـد الشعـر الدنيوي في الأدب السواحيلي دفاعا عن الشعر الاسلامي الذي - اذا إخذنا بهذا الفرض - يفشي روابطه مع الشرق.

ورغـم كـل ذلك فهنـاك بـاحثـون أوروبيون أقـروا بـأن الأدب السـواحيلي لم يكن دينيـا بـأكمله. على الأقـل في القـرن السابـق على الاستعمار البريطـاني. فيعلق لينـدون هـاريـس على سبيل المثـال على الشعر الذي ظهر في الصحف المحلية في تنجانيقا بقوله:

إن الممارسة الحديثـة واسعة النطـاق للشعر السـواحيلي قد أدت الى تخليـه عن مقاصـده الأولى المتمثلة في التعبير عـن روح الاسلام وطقوسـه. أما الآن فـإن الآلية موجهة نحو غايات أكثر دنيوية . فقد يكون أحد مواضيع الاخبار موضوعا لعدد من الأبيات،ولكن هـذا هو التقليد الذي أسسه خـلال القرن التاسع عشر كتـاب من أمثال موياكا بن حاجي من مومباسا الذي خرج بالشعر من المساجد الى الأسواق (هاريس ١٩٦٢: ٢).

وبعبارة أخرى فـإن موياكا (حـوالي ١٧٧٦ - ١٨٥٦) يعتبر نقطة التحـول التاريخيـة في الشعـر السـواحيلي وهكذا يفترض أن الشعـر الدنيوي السواحيلي قد برز الى الوجود في «الفترة الموياكية».

غير أن استنتـاج هاريـس هـو نفسه نتـاج للـرؤيـة الشكلانية الأوروبية حيث انه ليس من الواضح كيف استطاع هاريس أن يستنتج أن موياكا كان أول شاعر سواحيلي يـؤلف شعرا دنيويا. ومن المحتمل ان هذه الـرؤية قـد تأثـرت بظهور مجموعـة هيتشنز لشعـر مويـاكا بالشكل المطبـوع وبالكلمة المكتوبـة. ويبدو الأمر وكأن ظهـور ديوان موياكا مطبوعا يثبت وجـود شعر غير ديني في النظم السواحيلي. ومن الأمور المحتملة أنه لولا ظهور ديوان موياكا مطبوعا لكان ظهور الشعر الدنيوي في الأدب السواحيلي أمرا يعود للقرن العشرين فحسب. وهكذا فإن أثر التحيز الشكلاني قد تعـدى الآراء المتعلقة بقدم الشعر الدنيوي السواحيلي ليشمل قدم التقليد الشعري لدى السواحيليين بأكمله. وهذا يرتبط بسجع فيومولويونجو. حيـث إنه بغض النظر عن انه أقدم بطل معروف في الفلكلور السواحيلي فإن السـواحيليين يعتبرونه أيضا أقدم شاعر سواحيلي ذا شأن يعتقد أن أعماله قـد وصلت الى أيدينا في الوقت الحاضر. وكما أصبحت شخصية مـوياكا أمرا مـركزيا في مسألـة قدم الشعر الدنيـوي السواحيلي فإن ليونجو أصبـح مجسما للجدل الدائر حول قـدم الشعر السـواحيلي عموما. أمـا في عيون السـواحيليين فقد أصبح ليونجـو يعني أكثر من هذا بـالطبع،وكما ذكر أحد مـؤلفي هذا الكتاب في موضـع سابق فقد أضحـى ليونجو.

يعتبر تمثيلا أيقونيـا لعمق الثقافة وانجـازها وبيئتها ككل. وقـد أضحت قضية حياته لالف عام رمزا لقدم التقليد الشعري وكذلك الانجاز المبدع المبكر في هذا التقليد. إن كون فومو ليونجو شاعرا كبيرا و«بطلا» في المجال الاجتماعي في آن واحد يجعله في المخيلة الجماعية تشخيصـا لمزج النظم الشعـري بالأداء الاجتماعـي الذي يلخص النمـوذج السواحيلي للقـدرة الانسـانيـة التي بلغـت مـن التطـور ذروته (شريـف ١٩٩١: ١٥٣-١٥٤).

وهكذا فـإن شخصية فيومـو ليونجـو موجودة بعمـق في المخيلة الأدبية والثقـافية عنـد السواحيليين، وتـأريخ حيـاة ليونجـو يصبح مرتبطا على نحو وثيق بالحس التاريخي لدى هذا الشعب وبهويته.

غير أن التحيز الشكـلاني الأوروبي قد شكك في عمق هـذا التقليد التاريخي من خـلال قصر وجوده على الفترة التي تتوافـرعليها الأدلة الموثقة، ويقول نابرت على سبيل المثال:

من المحتمل ان ارجاع تاريخ وفاة ليونجو الى عام ١٦٩٠ أو الى اقدم من ذلك هو أمر ليس فيه أي تخوف. الا ارجاعه الى فترة أقـدم من ذلك يبقى دائما مثارا للخلاف. فيرد البروفسور فريمان ـــ جرنفل عام وفاته الى حـوالي ١٥٨٠، بينما يعتقد جيمس كركمان أيضا أنه من الممكن أن يكون قد عاش حوالي عام ١٦٠٠ (١٩٧٩: ٦٦).

وهذا يتضـارب على نحو فج مـع موقـف الباحثين الذيـن اعتمدوا بـدرجة كبيرة على التقليـد الشفهـي، ومنهـم شيراغديـن (١٩٧٣: ١) وهتشنز (١٩٣٩: ٥١) وهـاريس (١٩٦٢: ٦) الـذين رأوا أن ليـونجو عاش بين القرنين التـاسع والثالث عشر. وهكذا فـإن أساس الاختلاف

يكمن حول ما إذا كان ليونجو قد عاش في مرحلة أقدم (أي خلال فترة ما قبل البرتغاليين) أم في فترة لاحقة (أي خلال الفترة البرتغالية) في شرق افريقيا.

غير أن أثر قضية فترة حياة ليونجو يتجاوز موضوع قدم التقليد الأدبي السواحيلي ليشمل أيضا التركيب الديني لهذا المجتمع. فالأغلبية العظمى من السواحيليين ينتمون الى الديانة الاسلامية وفي تراثهم الشفهي نجد أن ليونجو لم يشاركهم فقط في فنهم وثقافتهم بل وفي عقيدتهم أيضا. فالاسلام كان سمة مركزية ملازمة للهوية السواحيلية الى حدأن القول بأن ليونجو لم يكن مسلما يقترب من الادعاء بأنه ما كان سواحيليا. وبعبارة أخرى فإن مثل هذا الادعاء لن يقلل من شأن تاريخ الثقافة السواحيلية فحسب بل ومن الوعي التاريخي لدى السواحيليين أيضا. فإن كان ليونجو عاش في وقت ما بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلاديين وإذا كان الاسلام كان قد أصبح سمة للهوية السواحيلية (هورتون ١٩٨٧:٨٨) فإنه ما لا يمكن أن يتخيله العقل السواحيلي أن شاعرهم البطل فيومو ليونجو لم يكن مسلما. وقد أوجد نابرت - بإعتقاده أنه عاش في فترة البرتغاليين - مجالا للظنون بأن ليونجو كان مسيحيا (١٩٧٩:٦٨، وانظر أيضا ٩٢) وليس مسلما كما كان يعتقد سابقا.

وقد أثبت أحد مؤلفي هذا الكتاب في مقالة حديثة (شريف ١٩٩١) بأن التراث الشفهي السواحيلي حظي بدعم الدلائل الأثرية التي قدمها مارك هورتون (١٩٨٧) التي تثبت أن حياة ليونجو سبقت القرن الرابع عشر، قبل مقدم البرتغاليين الى شرق افريقيا بوقت طويل. وقد أظهر شريف في المقالة نفسها بأنه اذا اعتمد «تنصير» فيومو ليونجو المأمول على قراءة خاطئة لبعض السمات المميزة للتاريخ السواحيلي وشعره،فقد اعتمد في أحايين كثيرة على تشويه وتلاعب مقصودين بالبيانات الأدبية السواحيلية.

وبتلخيص، اذن فإن فترة حياة ليونجو كانت منذ فترة طويلة مجالا للتخمين بين الباحثين الذين تربوا في أحضان النماذج الغربية. ويبدو أن البحث عن تاريخ حياة ليونجو قائم وعلى نطاق واسع على بحث علمي بريء رغم حقيقة أنه يشكك في التاريخ الأدبي السواحيلي . الا أن هناك قلة من الباحثين الذين يبدو أنهم قد أفادوا من مجال التخمين هذا في ربط عقيدة ليونجو بدين غير الذي ربط به ليونجو بين الناس في العادة وهو الاسلام. ونرى أن الفحص الدقيق لهذا الخط من الاستنتاج الذي يربط ليونجو بالمسيحية يظهر هدفا علميا غير بريء، حيث تنتمي هذا المحاولة الى سلسلة من الحجج أوروبية الطابع التي تبدو انها موجهة الى القاء الهوية السواحيلية في مزيد من فوضى المفاهيم.

غير أن التشويه الأدبي قد لا ينتج من عدم موضعة النصوص تاريخيا فحسب بل من سوء فهمْ محتواها فمنذ قدوم الحكم الأوروبي في شرق افريقيا توسع الأدب السواحيلي ليس في شكله فحسب بل أيضا في الوظائف التي جعل لها. فقد «ارتقى» التعليم الأوروبي بالافريقي المتعلم وفصله عن بقية أفراد مجتمعه وخصص لابداعه الأدبي وظيفة تأملية خيالية مجردة لم تكن مألوفة في المجتمع السواحيلي.وكان نظم الشعر السواحيلي قبل ذلك مرتبطا الى حد كبير بالسياق الاجتماعي والوقائع الاجتماعية. والواقع بان الارتباط بين الشعر وبقية المجتمع بلغ من القوة حدا جعل اللغة الشعرية في العادة شكلا معبرا عن التواصل الاجتماعي المعتاد. وأصبحت اللغة الشعرية بفعل اندماجها الكلي بالمجتمع أوضح دليل على البلاغة التحدثية في التعامل الاجتماعي العادي.

ان من مستلزمات السياقية الاجتماعية السائدة انه لا يمكن اكتشاف المدى الكامل والمحدد لقصيدة معينة دون معرفة مسبقة بالظروف الاجتماعية التي صاحبت تأليفها. وحتى الآن فليس من المستغرب أن نجد متحدثين سواحيليين أو أكثر في جدال حول الشخص الذي تشير إليه أو الحادثة التي تشير إليها أغنية بثت في المذياع. يعتقد الفرد السواحيلي في قرارة وعيه تقليديا أن القصيدة ان لم تكن تشير الى شخص اجتماعي أو واقعة اجتماعية أو سياق اجتماعي معين تغدو ضربا من التجريد،ولهذا فلن يقبلها عقله. ويعلق هاريس في أحد كتبه.

وينبغي أن نشدد بادىء ذي بدء على الصعوبة التي لابد وان يواجهها أي غربي حينما يقدر قيمة شعر مكتوب بلغة أجنبية حينما يدور ذلك الشعر حول حوادث وظروف محلية. وسيكون من الخطل أن يحاول المرء تقييم القصائد من خلال نصوصها الموجودة في هذا الكتاب فقط. ذلك أن القصد الذي من أجله تم تأليف كثير من القصائد هو انشادها والترنم بها وهي تحمل قيما اجتماعية ودينية قد لا تظهرها النصوص المجردة، فقصائد القرن التاسع عشر السواحيلية كانت تنظم على إثر ظرف تاريخي حديث. وربما انه حتى لو اجهدنا أنفسنا في البحث الشاق فلن نستطيع استعادة الدلالة الصحيحة لبيت شعري لأننا قد لا نستطيع اعادة تشكيل الظرف الحقيقي. وتوجد المئات من القصائد السواحيلية في مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية في لندن التي مازالت تستعصي على التفسير وأحد أسباب ذلك هو أنه لا يستطيع أحد معرفة السياق التي كتبت فيه هذه القصائد (هاريس ١٩٦٢).

وهذه الملاحظة التي يذكرها هاريس ليست بالأمر المستغرب عند السواحيليين الذين اعتادوا على ربط القصائد بسياقها الاجتماعي كتقليد أدبي معروف.

وقد كانت قصائد فترة ما قبل القرن العشرين عرضة لسوالفهم بسبب التصاقها الشديد بسياقها. وقد تم حفظ القصائد التي يجهل سياقها الاجتماعي وترك أمر شرحها للعباقرة واسعي الحيلة ولإبداع الباحثين في المستقبل. وقد يختار الباحث أن يكون دقيقا محكما وأمينا في سعيه وراء سياق قصيدة معينة ويصل لذلك الى تفسير قد يكون نصيبه الصواب أو الخطأ بوجه من الوجوه بما يتماشى مع حساسيات الشعب السواحيلي أو أن الباحث قد يختار أن يستغل «تعذر وصوله» الى السياق ليصل الى فهم لا يتماشى الا مع مصالحه الآيديولوجية الخاصة. وقد يكون أحد الباحثين ضحية بريئة

للمعلومات المغلوطة مما يقوده الى استنتاجات خاطئة رغم حسن نيتها. وتصبح هذه التفسيرات بعد كتابتها عرضة للتحيز الشكلاني الأوروبي الذي يعتبر الكلمة المكتوبة أمرا مقدسا. وهذا ما يقوي أمر التفسيرات حسنة القصد غير الصائبة ويربطها أخيرا بهويتها في نهاية المطاف.

فحينما يقرأ المرء على سبيل المثال كثيرا من تفسيرات نابرت (١٩٧٩) لقصائد سواحيلية سيخرج بانطباع مفاده أن السواحيليين غارقون في شبق جنسي وعاطفي قوي جدا. ونابرت قد يقودنا ضمنا الى مفارقة، حيث أن الشعر الذي قيل انه غارق في الروح الاسلامية هو في ذات الوقت جنسي حسي. ويتم تقديم هذه التفسيرات الجنسية على أنها حقائق لا يطال الشك صحتها دون أن يبذل الكاتب أدنى جهد بعرض السياق الاجتماعي للقصائد التي قام بتحليلها . وحتى حينما يتم عرض مثل هذا السياق فإنه يكون من صنيع خيال المؤلف نفسه. فعلى سبيل المثال يصل نابرت في طبعة ١٩٧٩ الى بعض الاستنتاجات الخاطئة والعجيبة التي تدعي مثلا أن «الطعام الذي حطت عليه الذبابة» في المجتمع السواحيلي يعتبر رمزا «للفتاة التي فقدت عذريتها» وان «القط رمز متكرر للحبيبة» أو «الفتاة القاتلة» وان «عصير جوز الهند رمز للعذرية والجمال الانثوي».

ان خطورة تصوير الناس في صور معينة أمر محدود بتفسير المحتوى الشعري. ويمكن تطبيقها على نحو متساو في اختيار أمثلة لاستنتاج نقطة معينة. فيقول أوهلي على سبيل المثال حينما يتحدث عن مواضيع فن النيمبو السواحيلي.

وربما تظهر في العادة بعض التناقضات الاجتماعية في الاعمال التي تم حفظها ، فيعتبر الأمة والحرة متساويتين مثلا في نظر العاشق، إلا انه سرعان ما تظهر الأمة كإحدى حريم الحاكم (١٩٨٥: ٤٦٧).

ان هذا المثال يقوم أساسا بإعادة إثارة موضوع استعماري مألوف وهو الرق في الثقافة السواحيلية غير أن أوهلي لا يخبرنا شيئا عن الأغنية التي يعنيها: هل هي موجودة حقا أم أنها ليست الامن صنيع خياله؟ وهل كان أوهلي حينما ذكر هذه العبارة معنيا بالنزعة الموضوعية الحقيقية في الأغاني السواحيلية أم أنه كان خاضعا فحسب للمواضيع الغربية؟ واذا وجد مثل هذا الموضوع حقا في الأغاني السواحيلية فإننا ندعي أنه ليس إلا استثناء ولا يمثل القاعدة. والسؤال الذي يتبدى للخاطر هو لماذا يولي كاتب كثير القراء كأوهلي موضوع الرق أهمية أكبر عن غيره من مواضيع التناقض الاجتماعي الأكثر عادية؟ والحقيقة ان هذا أشبه بعزل كائن بكتيريا واحد من كائن يغص بالباكتيريا وتضخيمه الى حد يجعل كائنات البكتيريا الأخرى غير مرئية. وهكذا وفي وضع يوجد فيه تاريخ راسخ من المعلومات المغلوطة حول الناس فإن هذا النوع من البحث وبتضخيمه الانتقائي للأمثلة لن يؤدي إلا الى مفاقمة تشويه السواحيليين ونشر الضبابية حول هويتهم.

وتلخيصا فقد تبنينا تعريفا لغويا لمصطلح الأدب السواحيلي يجعله الأدب الذي ألف باللغة السواحيلية ، ولكن يمكن فهمه أيضا في أطر عرقية بأنه أدب السواحيليين، حيث يمكن للمرء أن يقول أن الاثر الأوروبي على الأدب الذي انتجه الشعب السواحيلي في فترة ما قبل الاستعمار قد انتج مركبا لا يمكن وصفه إلا بكونه سواحيليا بالمعنى العرقي. غير أن تاريخ أدب السواحيليين الذي ألف في الفترة التي سبقت الاستعمار وتفسير ذلك الأدب أصبحا في بعض الأحيان عرضة لتشويهات وسوء فهم طالت تاريخ التقليد الأدبي السواحيلي وكينونته. وهذا ما تسبب في خلق الارباك في التعبير الأدبي عن الهوية السواحيلية.

غير أن البعد الأدبي للهوية السواحيلية هو أمر «معقد» ليس بسبب قضايا تاريخ الأدب السواحيلي وتفسيره فحسب بل أيضا أخذا بعين الاعتبار خصائص الشكل والقيمة الأدبية. ولذا فسننظر في الفصل اللاحق في خصائص الأدب السواحيلي هذه بسبب تأثيرها على قضية الهوية السواحيلية.

المصادر والإحالات

1 . Abdallam Abdilatif. Sauti ya Dhiki. Nairobi: Oxford University Press, 1975.
2 . Abedi, Kulta Amini. Sheria za Kutunga Mashairi na Diwani ya Amiri. Dar es Salam: East Africa Literature Bureau, 1965.
3 . Allen , J.W.T. Tendi. London : Heinemann, 1971.
4 . Amold, Rainer. "Swahili Literature and Modern History A Necessary Remark on Literary Criticism." Kiswahili 24.2 and 43.1 (1973) : 68 -73.
5 . Chiraghdin, Shihabuddin. "Utangulizi" (Foreword) Utenzi wa fumo Liyongo . by Muhammad Kijumwa. Ed. Abdilatif Abdalla. Dar es Salaam: Chuo cha Uchunguzi wa Lugha ya Kiswahili, 1973. i-iv.
6 . Harries, Lyndon. Swahili Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1962.
7 . Hichens, W. Diwani ya Malenga wa Waswahili. Unpublished manuscript, 1939.
8 .... Diwani ya Muyaka bin Haji Al-Ghassani. Johannesburg: University of Witwatersrand, 1940.
9 . Horton, Mark. "The Swahili Corridor." Scientific American 257 (1987) : 86-93.
10 . Kiangol, S.D. and Sengo, T.S.Y. "Fasiha." Mulika 4 (1972) : 11-17.
11 . Knappert, J. Traditional Swahili Poetry . Leiden: E.J.Brill, 1967.
12 . ... Swahili Islamic Poetry.Vol1. Leiden: E.J.Brill, 1971.
13 . ... Four Centuries of Swahili Verse. London: Heinemann, 1979.
14 . Lodhi,Abdulaziz, Y. "Language and Cultural Unity in Tanzania ."Kiswahili 44/2 (1974) :10-13.
15 . Mohamed, Mwinyihatibu. Malenga wa Mrima. Dar es Salaam: Oxford University Press.
16 . Mohamed, Said Ahmed. 'Sikate Tamaa'. Nairobi: Longman, 1981.
17 . Ohly, R. "Literature in Swahili. "Literature in African Lanauages. Ed. B.W. Andrzejeweski et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 460-92.
18 . Robert, Shaaban. Masomo Yenye Adili . London: Nelson, 1967.
19 . Senkaro, F.E.M.K. Ushairi: Nadharia na Tahkiki. Dar es Salaam : Dar es Salaam University Press, 1988.
20 . Shariff, Ibrahim Noor. "The Liyongo Conudrum: Reexamining the Historicity of Swahilis'National Poet, "Research in African Literatures 22.2 (1991): 153-67.
21 . Topan, Farouk. "The Origin of the Name 'Swahiko, " Tanzania Notes and Records 77 and 77. (1976): 27-37/

* * *



التعلق التخيلي في شعر محمد بنيس

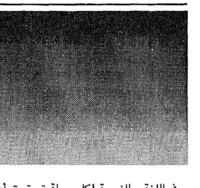
إدريس بلمليح ★

إن الشعر المعاصر لابد له من أن يكون ضربا من العبث بالنسبة لنوعين اثنين من التأويل. ونقصد بذلك:

١ – جهاز القراءة المعتمد على المعطيات اللغوية المرتبطة بالحياة الواقعية والتجربة اليومية.

٢ – التأويل المستند الى معطيات بلاغية جاهزة ومرتبطة بالتخيل المعهود والمتداول.

إننا إذا حللنا الآلية التي يعتمد عليها هذان التأويلان في فهمهما للمستوى الدلالي من الجملة، أمكننا القول بأنهما سيقفان على أن كل عملية إبداعية أصيلة إنما هي ضرب من العبث الذي لا يحتمل! أي هلوسة لغوية تشوش على الذوق التقليدي، وتسعى الى تدمير القواعد الراسخة التي لا سبيل الى تطورها. وسواء تعلق الأمر من هذه الناحية بالشعر القديم أو بالشعر الحديث، فإننا لا نعدو أن نكون بصدد تأويل محتمل وميت لما هو إبداعي وأصيل في الكون



وفي اللغة، بالنسبة لكل جملة تستحق أن نقول عنها إنها جملة فنية.

أما التأويل الذي نعتقد أنه صحيح، فإنه الذي نعتمد فيه على أن نتخيل علاقات لغوية، ليست من معطيات اللغة اليومية، ولا العلاقات البلاغية الجاهزة. إننا نتخذ في هذا التخيل موقف المبدع.

وموقف المبدع يعني بالنسبة إلينا أن التفاعل الأولي لديه لا ينشأ داخل اللغة أو ينبثق من معطياتها الجاهزة بل يتم في العالم والكون. أي أن التجربة الإبداعية لديه تنشأ من تفاعل تام وغير مشروط بينه وبين مظاهر الكون من حوله إذ يقيم بينه وبينها شروطا للتواصل الذي يجعل العالم ذا فعل ينبثق بإزائه رد فعل سيصبح هو الآخر فعلا، حتى تتوافر شروط النظام الذي يشتغل من تلقاء نفسه، أي نظام التواصل باعتباره آلية إنسانية نتخيل أحيانا أنها تتوافر في كل مظاهر العالم من حولنا.

ألا يخاطب الشعراء مظاهر الكون؟ ألا يتخيلون أنها تخاطبهم؟ إن هذه المظاهر قد تكون ذات إرادة وفعل وقدرة! ثم إنها لابد أن تكون ذات لغة واحدة أو لغات متعددة. إنها باختصار فضاء مطلق تتحدد من خلاله مجالات التصور البشري التي ينتظم وفقها إدراك العالم عن طريق التخيل، مبدعا كان أو غير مبدع.

ولكن المشكلة بالنسبة إلينا لا تكمن في تحديد هذه المجالات بقدر ما يوجد في اللغة التي تحيلنا عليها: هل هي لغة الإدراك أم لغة التصور؟

إن لغة الإدراك تتحدد وفق العلاقات المعجمية والتركيبية المتخيلة الى دلالات أحادية ذات فعالية مباشرة في حين أن لغة التصور متميزة بعلاقات تحيل الى دلالات متعددة وذات فعالية مضاعفة.

★ كاتب من المغرب

ولذلك فإن تأويل لغة الإدراك تأويل أحادي وجاهز، ذو مرجعية واقعية، يحيل الى تصورات يومية ومعهودة. فإذا تم على عكس نظامه، أي بحسب تصورات ليست من صميمه، فإنه يفقد فعاليته الأصلية، فتكون الفعالية التي ينتجها في هذه الحال ليست من طبيعته، وإنما هي فعالية ناتجة من جهاز يوجد خارجه. وهو ما نستطيع أن نتصور في ضوئه أشكالا متعددة من التواصل البشري، لحالات: سوء التفاهم، والسخرية، وتعدد معنى الجملة الواحدة..

وفي مقابل ذلك نجد أن تأويل لغة التصور في ضوء معطيات اللغة الإدراكية وعلاقاتها، تأويل يحد من طاقة اللغة ويحاول استيعاب مجالات التصور عن طريق خنقها وإحالتها الى مجالات إدراكية جاهزة وتامة. وهو ما ينتج عنه انعدام الفعالية المتوخاة من هذا النوع من التواصل، واقتصاره على مجموعات بشرية محددة في إطار أنواع من الاهتمام المشترك، الهادف الى شيوع هذا النوع من التواصل عبر اللغة التصورية.

إن التأويل في هذه الحال يقلب التخيل الى واقع ويصر على أن يظل الواقع غير قابل لأي تغير أو اختراق. فإذا عجز عن الفهم قال. إن هذا غير مفهوم، وإنه ضرب من العبث والجنون.

إن علاقات التصادم بين الفنان وبين هذه النوع من التأويل وأصحابه علاقات غير مستغربة؛ ثم هي علاقات قابلة لأن تفهم في إطار كون جهاز التأويل الإدراكي يرتج ويخلخل عن طريق إحداث فعالية غامضة لدى صاحبه، قد يتوسل إليها بالحدس في أحسن الأحوال ليعتبر بمجموعة من الجمل بقصد تفسير جمل واحدة، تبقى غير مفترة.

فما السر في أن مستوى الفعالية يظل غامضا لدى المتلقي المتشبع بجهاز التأويل الإدراكي؟

إن الوحدات المعجمية لدى هذا المتلقي وحدات تحيل في كل حال من أحوالها على صور إدراكية يجب أن تكون محددة بالنسبة إليه أو قابلة للتحديد على الأقل. ثم إن تركيب هذه الوحدات لا بد من أن يكون ذا علاقات منطقية ومعقولة يستطيع التصور الإدراكي أن يستوعبها بشكل لا يرهقه. ونتيجة لذلك تكون كل دلالة ناتجة عن التفاضل بين هذين المستويين دلالة منطقية. ومعقولة تسعى الى فعالية مرتبطة بالحياة اليومية وموصولة بها.

إن الإبداع الشعري يجاوز هذا النوع من التواصل القائم على الوحدات الإدراكية والتركيب المنطقي. وليس الأمر بالنسبة إلينا متعلقا بخلخلة هذا التركيب أو الانزياح عن هذه الوحدات وخرق ما هو متعارف عليه من قواعد لغوية متداولة ومتواترة. بل المسألة قائمة في الأصل على تفاعل المبدع بالعالم، ثم صياغة هذا التفاعل بحسب منظومة تواصلية ليست هي المنظومة التواصلية المتوخاة عبر اللغة الطبيعية.

وهو ما يمكننا توضيحه حسب الرسم التالي:

العالم ⇄ المبدع ⇄ المتلقي

تفاعل ↓ اللغة — اللغة ↓ تفاعل

وسنسمي هذا التفاعل تفاعلا تخيليا في مقابل التفاعل الإدراكي الحادث بين العالم والمتكلم، ثم بينه وبين المخاطب.

إن التمييز بين هذين النوعين من التواصل وحده الذي يستطيع أن يعرفنا على آليات الإبداع الفني ومظاهره غير المعهودة في اللغة الطبيعية.

يقول أمبرتو إيكو:

كلما كان إبداع الاستعارة أصيلا، كانت سيرورة توليدها خارقة للعادات البلاغية السابقة. إنه من الصعب خلق استعارة غير مسبوقة اعتمادا على قواعد تامة ومحددة.

ولكن آلية إبداع [الاستعارة] غير معروفة لدينا في مجملها ولذلك فإنه من المعقول أن نحلل الآلية المعتمدة في تأويل الاستعارة». (١)

وهو رأي نعترض عليه لأننا إذا أردنا أن يتكامل تحليل آلية الإبداع مع تحليل آلية التأويل، فإن علينا أن نضع أنفسنا في مكان المبدع؟ وأن نتقمص دوره. وبدلا من أن نتخذ دور «المؤول المثالي للإستعارة، والذي لابد له من أن ينظر إليها وكأنه يسمعها لأول مرة » (٢)، يجب في رأيي أن نتخذ دور المبدع الذي اكتشفها في العالم، ثم حاول نقلها الى اللغة.

إن هذا الدور يقتضي منا محاولة تخيل التفاعل الذي تم بين المبدع والعالم، ثم محاولة تأويل هذا التفاعل عبر اللغة التي صاغه بها الشاعر أوا لفنان.

ومعناه أننا سنتخذ في هذه الحال موقفا مخالفا للتأويل البلاغي المعهود لدى جهاز القراءة المرجعية، أي القراءة التي تربط التخيل بجزئيات الواقع ومعطياته المباشرة وتتناسل بحكم هذا الربط مجال التصور والتفاعل عند المبدع. إذ لا خلاف في رأينا بين هذه القراءة وبين تأويل لغة التواصل اليومي. وذلك لأنها تعمد الى مجال التصور والتفاعل، فتختزله الى وحدات معجمية، وتجعل من هذه الوحدات مجازا مفككا، تسعى الى فهمه بحسب معطيات

الواقع الذي تعتقد أنه الأول في كل قول فني.

إنها قراءة تتناسى علاقات الإسناد بنحو ما تتناسى أن التصور المجازي تصور أصلي قائم على التخيل قبل أن يصاغ صياغة لغوية.

لقد تبين عبد القاهر الجرجاني طريقتين اثنتين للإسناد، أولاهما نستطيع تسميتها الطريقة الإدراكية أو المنطقية، والثانية طريقة الإسناد التصوري، وهي التي تسمى لديه مجازا حكميا أو عقليا. ومفادها عنده أننا في هذه النوع من المجاز نسند الفعل أو نضيفه الى ما ليس له في أصل التصور.

ومعناه أن الإسناد المنطقي هو نسبة الفعل الى ما له في أصل التصور، كضرب زيد عمرا، وجاء زيد ضاحكا. وهو ما يقتضي علاقات تركيبية واضحة وخاضعة للإدراك البشري بمعناه المتداول أما الإسناد التصوري فإنما يقوم كما هو الشأن بالنسبة للاستعارة وغيرها من مظاهر التواصل الفني وصيغه على ايجاد ما لم يوجد من قبل، أي على تصورات قائمة في النفس على سبيل الوهم والتخيل والإبداع.

إلا أن الاعتراض الذي قد نقدمه بين يدي عبد القاهر، هو أن هذا النوع من الإسناد، ليس مجازا، ولا يمكنه أن يكون كذلك بل هو تواصل من نوع مخالف للتواصل عبر اللغة الطبيعية، يتوخى إيجاد علاقات غير موجودة في أصل هذه اللغة، بنحو ما يكتشف تصورات إبداعية غير موجودة في العالم بحسب بصره الإدراكي القائم في أصل التصور البشري.

ولذلك فإننا نريد أن نستخلص بأن اللغة البشرية متميزة بنوعين اثنين من التركيب هما : التركيب القائم على علاقات إدراكية ومنطقية ، والتركيب القائم على تصورات متخيلة. وهو ما يؤدي حتما الى التميز بين نوعين من التفاعل الذي يتم عبر هذه اللغة ونقصد بذلك التفاعل الإدراكي المحصور بالحدود النحوية الجاهزة والمتوافرة لدى المتكلم الذي يستحضرها في كل انجاز لغوي ، إذ تشكل لديه قدرة محددة لا يحتاج الى مجاوزته في إطار هذا الإنجاز ثم التفاعل التخيلي الذي لا نستطيع التعبير عنه عبر قدرة جاهزة وإنجاز مطابق لها ، بل نرصده في إطار تواصل تخيلي يجد في قواعد التركيب البلاغي أهم أداة تعبيرية لبلورة هذا التفاعل ونقله الى القارىء.

ولقائل أن يقول : إن التركيب البلاغي نفسه تركيب جاهز وتام ومحدد وهو أمر قد يصح بالنسبة لما ليس أصيلا ومتميزا لدى المبدع، أي بالنسبة لما ينجزه من تراكيب تخيلية يعتمد فيها على قواعد نهائية ، لا يستطيع معها أن يكتشف علاقات تخيلية جديدة في العالم، لابد أن تقتضي منه مجاوزة التراكيب التصورية المسكوكة والجامدة.

إن الإسناد التخيلي قائم على علاقات لا حدود لها، ولذلك فإنه غير قابل لأن يحدد وفق قواعد التأويل الإدراكي بل أقصى ما نستطيع فهمه من قواعده هو أن نقابل بينه وبين ظاهرة التعلق ـــ كما وقف عنده عبدالقاهر ـ فنعتبر أن في اللغة تعلقا إدراكيا ومنطقيا يوازيه تعلق تخيلي ومجازي هو المعتمد في كل تواصل فني.

ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن بعض البلاغيين القدماء، ممن حاول فهم عبدالقاهر فهما حيويا ومنتجا، قد أدرك هذا البعد التصوري الذي نقف عليه من خلال اللغة فقابل في ضوء ذلك بين المجاز المفرد والمجاز المركب. ثم وسع دائرة المركب لتشمل الإسناد، ونقل المركب والبناء.

يقول الطرودي :

.... فلأن نسبة الفعل أنواع ، نسبة الى الفاعل، وهي نسبة مخصوصة لها أحوال مخصوصة يمكن أن يشبه بها نسبة الفعل الى آلته وينزل منزلتها ويستعار لها لحفظها فيقال : قتلني السيف ... ونسبة الى المفعول ، وهذه النسبة يجوز أن تكون مشبهة بالنسبة الى الفاعل كما في (في عيشة راضية)، وأن تكون مشبها بها بالنسبة الى الفاعل أيضا، كما في : سيل مفعم، ونسبة الى المكان نحو: نهر جار ، الى غير ذلك كالنسبة الى الزمان [نحو]: نهاره صائم ، وليله قائم، و(يوما يجعل الولدان شيبا). والنسبة الى السبب نحو: بنى الأمير المدينة، والنسبة الى المصدر نحو : جد جده، وهذه النسب لا تقع إلا مشبهة.

فإن قلت : كيف توجيه المجاز في هذه التراكيب؟

فاعلم أن التوجيه في الأول أن الرضا صفة الراضين، فحقيقة الكلام : رضي المرء عيشته فأسند الفعل الى المفعول من غير أن يبني له، فبقي رضيت العيشة ، وهو معنى كونه مجازا ، ثم سبكه من الفعل المبني للفاعل اسم فاعل وأسند الى ضمير العيشة....

والتوجيه في الثاني أن الإفعام صفة السيل، فحقيقة الكلام: أفعم السيل الوادي... فأسند الفعل الى المفعول في التقدير... فصار الكلام هكذا : أفعم الوادي السيل، ثم حذف الفاعل ، وأقيم المفعول مقامه وبني الفعل له، فصار ؛ أفعم السيل، وهذا معنى كونه مجازا ، ثم سبك منه اسم مفعول ، فقيل: سيل مفعم فأسند اسم المفعول الى ضمير المفعول الذي كان في الأصل فاعلا ..»(٣)

ثم يقول فيما يخص نقل المركب، ونقل البناء :

«... أقسام المجاز أربعة:

الأول : أن يكون المنقول لفظا مفردا، والنقل عما وضع له وضعا شخصيا ، وهو مجاز مفرد.

الثاني : أن يكون المنقول لفظا مركبا، والنقل عما وضع له وضعا شخصيا ، فهو مجاز مركب.

الثالث : أن يكون المنقول لفظا مفردا، والنقل عما وضع له وضعا نوعيا، وهو مجاز بحسب البناء ، قال الإمام المرزوقي في شرح قول الحماسي: وأبغض إليه بإتيانها، استعير فيه بناء الأمر للخبر، لأن معناه التعجب، والتعجب خبر، وهم يستعيرون المباني للمعاني ، كما يستعيرون الجمل والمفردات .

الرابع : أن يكون المنقول لفظا مركبا، والنقل عما وضع له وضعا نوعيا، وهو مجاز بحسب الهيئة التركيبية، كقوله عز وجل : ﴿رب إني وضعتها أنثى﴾، فإن هذه الجملة موضوعة للإخبار، وقد استعيرت لإنشاء إظهار التحزن» (٤).

ولكننا بالرغم من كل ذلك نلاحظ بأن قضية النقل قضية راسخة ومتمكنة من أصحاب هذا التوجه، في حين أن عبدالقاهر والمرزوقي أصرا غير مرة على أنه لا نقل ولا مجاز ناشئين بعد الحقيقة في هذا الضرب من القول.

«وأعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ النقل في الاستعارة، فمن ذلك قولهم: إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل وقال القاضي أبوالحسن: الاستعارة ما اكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها.

ومن شأن ما غمض من المعاني ولطف أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس فيقع لذلك في العبارات التي يعبر بها عنه ما يوهم الخطأ. وإطلاقهم في الاستعارة أنها نقل للعبارة عما وضعت له من ذلك : فلا يصح الأخذ به». (٥)

وعن المرزوقي:

«قال عبدالله بن عنمة:

فازجر حمارك لا يرتع بروضتنا
إذا يرد وقيد العير مكروب

جعل إرسال الحمار في حماهم كناية عن التحكك بهم والتعرض لمساءتهم، ولا حمار ثم ولا روض.» (٦)

***

ويمكننا تبعا لما أسلفناه أن نستخلص:

أ ـ بأن التفاعل الإبداعي تفاعل مع العالم قبل أن يكون تفاعلا باللغة.

ب ـ بأن هذا التفاعل يتم داخل مجالات تصورية تقابل مجالات الإدراك لدى البشر.

جـ ـ بأنه يستتبع بالضرورة لغة تصورية توازي لغة الإدراك.

د ـ بأن ظاهرة الإسناد التصوري (المجاز العقلي) تتسع داخل هذه اللغة لتشمل التعلق التخيلي الموازي للتعلق الإدراكي.

ومعنى كل ذلك بالنسبة إلينا أن لدى الشاعر مجالات معينة، تنشأ عنها نصوصه المختلفة وتتنوع بتنوعها، وليست الجمل المركبة داخل هذه النصوص سوى مؤشرات سطحية لما يوجد قبلها، ولذلك فإن التعلق التخيلي في الجملة طريق الى مجال التصور الذي هو الأصل في التواصل الفني يقول محمد بنيس:

لم يختف الغنباز عن أجرام سهرتنا له
كنا نعد تدفق الأمواج من شطح الى ماء
وهذي النار تحجب يشبها بفضول
دالية مهددة على أعتابها
كنا
نقيم
شعيرة
لتماسك الأضواء.

إن فاعل البيان ـــ Sujehdelénmcé مؤشر أساسي للتفاعل بالعالم، وذلك لأنه أهم صورة واضحة تمثل المتكلم داخل نص معين. ونحن نلاحظ بأن هذا الفاعل قد ورد في هذه المقطوعة بصيغة الجمع، وهو أمر يوضح بأن التفاعل الذي يعبر عنه بنيس تفاعل جماعي يمثل المتكلم طرفا أساسيا داخله. ولذلك فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام يتعلق حتما بالأطراف التي يراها الشاعر مشاركة له في هذا التفاعل؟

لقد أهدى بنيس قصيدته لشاعرين مغربيين توفيا قبل أن ينشر ديوانه (هبة الفراغ) ، هما: محمد الخمار الكنوني: وعبدالله راجع: وبذلك تكون الجماعة التي يمثلها فاعل البيان في قوله :

لم يختف الغنباز عن أجرام سهرتنا له

هي جماعة الشعراء المغاربة الذين يمثلون الحداثة الفنية في أجلى صورة لها داخل المغرب. ولذلك فإن التفاعل الذي

نقف عليه عبر فاعل البيان هو هذه الحداثة وموت ممثليها واحدا بعد الآخر.

إذن نحن بإزاء مجالين تصوريين اثنين هما مجال: الحداثة الشعرية ومجال الموت. ويبدو أن بنيس قد اتخذ موقف شاعر يرثي هذه الحداثة بنحو ما يرثي أصحابها الذين انخرط ضمن صفوفهم من زمن بعيد.

إن (نا) الدالة على [الفاعل] قد وردت ضمن تركيب تخيلي هو قوله:

أجرام سهرتنا

وهو تركيب يستند الى الإضافة ، ولذلك فإن مقومات عناصره لا يمكن أن تحلل إلا اعتمادا على العلاقة التي تجمع المضاف بالمضاف إليه أي أن السمات الدلالية للأجرام:

+ علو + فضاء

وللسهرة :

+ زمن + ليل

سمات غير تامة أو واضحة إلا عبر العلاقة التخيلية التي تجعل تلك الإضافة معقولة في مستوى التصور. وهي علاقة من الممكن أن نوضحها حسب الشكل التالي:

– المضاف : فضاء

– المضاف إليه : زمن

– الإضافة : نور

ومعناه أن تعلق الأجرام بسهرة شعراء الحداثة يتلخص في أنهم تأسيس عالم للفرح، فضاء مضيء للسهر والمتعة. ولذلك فإن كانوا يطمحون الى الشعر بالنسبة لبنيس فضاء مطلق، وزمن ساهر، ونور بعيد قريب يجمع بينهما.

إن التعلق التخيلي عند هذا الشاعر يجعل الوحدات المعجمية تكتسب عن طريق التركيب الإضافي الذي تخضع له في مستوى التصور مقومات لا يمكن أن تكون لها في مستوى اللغة الطبيعية وذلك فإنه لا ينقل هذه الوحدات من استعمالها العادي الى مجرد إنجاز تخيلي قد يحافظ على بعض سماتها الدلالية، وإنما يتصورها تصورا تخيليا مجردا، عن هذه السمات، ثم ينجزها في إطار تعلق لا يمكن أن يكون لها في مستوى التصور الإدراكي. فكما لا يمكننا أن نضيف الأجرام الى السهرة، كذلك لا نستطيع تأويل تدفق الأمداح في قوله:

كنا نعد تدفق الأمداح   من شطح الى ماء

تأويلا إدراكيا تاما ومحددا. وذلك لأن السمة الدلالية البارزة للتدفق [+سيولة]، لا علاقة منطقية بينها وبين السمة الدلالية البارزة للأمداح : [+شعر] في حين أنه إذا تأملنا التركيب الإضافي بحسب السياق الجملي الذي ورد في إطاره، أمكننا أن نوضح العلاقة التخيلية التي تجمعهما عن طريق التحليل التالي :

تدفق : + ماء + حياة

أمداح : + شعر

شطح : + جسد + تصوف

ماء : + خصب + حياة

ومعناه أن الشعر حياة متدفقة تصوف الخمار وراجع وبنيس في سبيلها كي تنمو داخل الفضاء المطلق الذي كان يجمعهم والزمن السامر الذي طمحوا الى أن يفرحوا به.

ولعل أهم اعتراض يمكن أن يقدم بإزاء هذا التأويل الذي نزعمه هو أن العلاقة التصورية بين التصوف ، والحياة ثم الزمن، والفضاء والنور علاقة غير منسجمة في جانبها التخيلي، لأنه ليس بينها أي رابط من الممكن أن يسعفنا لتنظيمها داخل مجال التصور الأولي الذي حددناه أي مجال الحداثة الشعرية.

ولكن تحليل الجمل الشعرية المتوالية ضمن هذا المجال نفسه كفيل بأن يقفنا على ذلك الانسجام بشكل أكثر دقة مما هو عليه الأمر في الجملتين السالفتين.

... من شطح الى ماء
وخذي النار تحجب يثبها بفصول
دالية مهددة ، على أعتابها
كنا نقيم شعيرة لتماسك الأضواء
فنقال بين:
النار # الماء
أي بين الحياة والاحتراق في سبيلها.

ثم بين الشطح وفصول الدالية. وذلك على أساس أنهما عنصران منسجمان ومتشاكلان الى أبعد حد ممكن . إذ نلاحظ أن الدالية استعملت استعمالا تخيليا يحيل على الخمرة ، أي :

دالية : + نبات + عنب + خمر

ولكنها خمرة الشطح ، خمرة الإبداع، خمرة الحداثة، ونشوتها التي كانوا يقيمون على أعتابها شعيرة لتماسك الأضواء، أي شعيرة التعبد، والزهد في سبيل أن يتماسك نورها. وهو ما يحيل على تقابل واضح بين:

أجرام سهرتنا ـــ تماسك الأضواء

ولعل في كل ذلك ما يمكننا من أن نحدد المجال التصوري الأولي، أي مجال الحداثة الشعرية كما يراه بنيس وفق العلاقات التالية:

[أجرام سهرتنا + تماسك الأضواء]: نور

[تدفق + ماء] : حياة

[أمداح + شطح + دالية + شعيرة] تصوف

ويظل عنصر الاحتراق مناقضا لهذه العناصر في مجملها وغير منسجم معها، وهو ما يؤكد حاجتنا الى تحليله في ضوء علاقات جديدة سنتلمسها في الجمل الشعرية الموالية:

كنا ....

نسلم يتمنا لعواصف تعلو بكل عروقها

إن إسناد فعل (نسلم) لفاعل البيان إسناد حقيقي في حين أن تعلق اليتم والعواصف به تعلق تخيلي صميم ثم إنه لا يتم ولا عواصف، وذلك لأن هذا اليتم [+موت + أب]نفسه من مجال التصور الذي حددناه في الحداثة الشعرية؛ وهو ما يعني بالنسبة إلينا أن فاعل البيان يعاني من فقدان الأب ومن الغربة في هذه الحداثة الفنية التي كرس حياته في سبيلها . إنها حداثة مستسلمة لعواصف (+ بحر + رياح) عليها أن تواجهها في اليتم والغربة وفقدان الأب الروحي ولذلك فإن هذه العواصف داخلة في إطار علاقة ضدية مع الحياة ومنسجمة انسجاما تاما مع الحقل التصوري للنار. أي [نار + عواصف] # (نور + حياة + تصوف].

ويدل على ذلك أن العواصف تعلو بعروق الدالية التي تمثل خمرة التصوف في سبيل الحداثة .

كنا نحرر شمسنا من غفلة الأشياء

فكيف تحرر الشمس إلا أن تكون النور والإشراق اللذين يريدهما بنيس وزملاؤه من الذين اكتووا بنار الشعر الجديد وركبوا عواصفه؟

والأشياء لا تغفل ، بل الذي يغفل الإنسان ـ الشيء إذا صح هذا التعبير! ولذلك فإن حرية الشمس التي يريدونها حرية بإزاء أشياء صماء غافلة لا حياة لها. أي بإزاء مجتمع جاهل ومتخلف قد تحول فيه النظام الدلالي:

إنسان VS شيء

+حي   – حي

إلى :

إنسان   ـــ   شيء

–حي   –حي

ولذلك فإن حرية الشمس من صميم المجال التصوري للحياة في حين أن غفلة الأشياء من المجال التخيلي الذي يناقضه . أي أننا بصدد ما يتشاكل مع النار والعواصف وهو الإنسان ـ الشيء الذي لا حياة فيه، ولا تجاوب لديه مع حرية الشمس وخمرة الدوالي وطقوس الشعر ونور الكون.

ننشيء

ريح أقواس هي العتمات نسكنها

إن لكلمة قوس في اللهجة المغربية دلالة خاصة. فهي تعني لدى سكان المدن القديمة شبه غرفة صغيرة يحتفظ فيها بسقط المتاع وببعض الآنية التي قد لا يحتاجها أهل الدار إلا لماما. وعادة ما يكون القوس مظلما لأنه يبنى في الأركان القصية والمختبئة من الدور التقليدية التي كان ينتمي إليها بنيس (فاس)، والخمار (القصر الكبير)، وراجع (فلا). إن هذه القوس هي أقصى ما يمكن أن يكون من رمز للفضاء المغلق الذي نشأ وسطه هؤلاء الشعراء، ولذلك فإنها محملة بكل ما يعنيه هذا الفضاء من تخلف وجهل واستكانة للقيم التقليدية والجاهزة التي لابد من أن عاصر قيم الحرية والإبداع والثقافة الجديدة.

لقد حاول هؤلاء الشعراء أن يواجهوا العواصف التي تعلو بعروق داليتهم فأبدعوا من صميم عتماتهم كتابة للمواجهة. ثم تمنوا لهذا الكتابة أن تمارس فعاليتها داخل العتمة وخارجها.

ثم بعد ذلك تكون الأقواس بناء تقليديا من حجر ورمل يرمز بشكله المعروف في المغرب للتاريخ العربي العريق، وللعمارة الإسلامية الأصيلة، إذ يكون في أبواب المدن وعلى مشارفها، بل إنه مدخل هذه المدن وممرها الذي لابد من عبوره سواء الى الداخل أو الى الخارج. أفلا تكون (ريح الأقواس) ريحا مغربية صميمة في مقابل ريح الصبا (الأندلس) ، وريح الشمال (الجزيرة والعالم العربي)؟ يبدو أن الأمر كذلك... ولكن ما يجب التأكيد عليه في هذا الصدد هو أن بنيس وزملاءه من الحداثيين المغاربة ينشئون هذه الريح إنشاء، أي أنها لا تهب عليهم أو تمر بهم فيذكرون عن طريق الديار والأحبة والأهل كما هو الشأن بالنسبة للمخيلة التقليدية؟ وإنما يبعثونها من الذات ويبدعونها من داخل الفضاء الذي أنجبهم ولذلك فإننا بصدد تعلق إضافي آخر، منبعه التخيل الشعري الصميم لدى بنيس. إذ كيف نستطيع تصور ريح الأقواس اعتمادا على نقل الألفاظ من معنى حقيقي الى معنى مجازي! ثم كيف نستطيع تخيل إنشاء الريح تبعا لهذا التقابل المجحف بين الحقيقة والمجاز!

إن المسألة قائمة ـ كما وضحنا ذلك أكثر من مرة ـ على تعلق تخيلي بين الألفاظ من جهة ،، ثم على أن هذه الألفاظ لا

أمل لها في الحقيقة، وإنما منشؤها مجاز التخيل عند محمد بنيس، في مقابل المجاز التقليدي كما تصوره كثير من البلاغيين القدماء. أي أن التعلق اللغوي لديه لا يقف عند حدود استعمال اللفظ من غير ما وقع له في أصل اللغة، وإسناد الفعل لما ليس له في أصل التصور، ثم تركيب ذلك تركيبا بلاغيا يحيل الى مجالات تخيلية متجانسة ومتعارضة، وإنما يتعداه الى اعتبار أن منشأ ذلك التعلق لديه ، إنما هو مجال التصور نفسه ويعني ذلك بالنسبة إلينا أن هذا الشاعر ليس لديه أي تصور حسي أو تجريدي للألفاظ خارج التعلق الإبداعي الذي يخضعها له. ولذلك فإننا لا نستطيع باعتبارنا قراء أن نتصور لغة بنيس أي ضرب من التصور المعجمي أو التركيبي، إلا إذا اعتبرناها قائمة على مجاز التخيل، أي على علاقات متخيلة داخل مجال التصور أو فضائه . وهو ما يحيلنا من جديد على أن هناك (ريح أقواس)متخيلة تقابل ـ كما قلنا ـ ريح الصبا أو ريح الشمال؛ ثم إن هذه الريح ـ وهذا هو الأهم ـ قد أنشئت أو بنيت من طرف شعراء الحداثة في المغرب. وهذا الإنشاء هو ما سميناه مجاز التخيل.

بقي أن نشير الى أن هذه الريح ترتد الى الذات فتصبح عتمة وظلمة يسكنها المبدع أو الشاعر:

نشيء
ريح أقواس هي العتمات نسكنها

ولذلك فإنها من هذه الجهة تقابل مجال التصور الذي يتجانس في اطار النور والحياة والتصوف الإبداعي .أي :

[نار + عواصف – عتمات] # [نور + حياة + إبداع متصوف].

إذن فنحن بإزاء ذات بين النار والنور، بين العواصف والحياة، بين العتمات والإبداع. إن هذه الذات ترجع بنا من جديد الى فاعل البيان ، أي الى الحداثيين المغاربة الذين يحيل عليهم الضمير في قوله :

نسكنها لتبلغ
رجفة أشهى مغازتها

والذين يسكنون العتمات كي يبلغوا الرجفة الشهية التي لابد من أن تتجانس في هذا السياق مع : الشطح والخمرة ،والطقوس الشعرية.

ولذلك فإننا بصدد ذات يتصارع داخلها ويتوقد مجالات تصور ين اثنين تتناقض ضمنهما العناصر السابقة ويتوزعان بشكل لا نستطيع ضمنه الفصل بينهما . ونعني بذلك مجال الإبداع الفني الذي هو النور والحياة والرجفة الشهية ثم مجال الموت الذي هو النار والعواصف والعتمات.

فلعل المفارقة الحادة التي يعيشها المبدع المغربي تتلخص في أن الطريق الى الرجفة الأشهى، أي الى النور والحياة... هي العتمة التي حكم عليه بأن يسكنها ، والظلمة القاهرة التي تستبد به. ولذلك فإنه لا اختيار لديه إلا بأن يسكن مداره ويحيا وجع صمته ، ويتوسد بئره وأهواله، فلا يبقى منه إلا غبار تذكرنا به قصائده العابرة بوميضها العابر [وإشراقها الدائم].

يقول الشاعر محمد بنيس :

رجفة أشهى مفازتها
مدار
من عنيف لهتك تختبر اللغات سمومه
وجع لصمت القاعدين الى البداية ها
هنا كتف توسد بئرها جهة على أهوالها
ومضات عابرة تذكر بالهبوب غبارنا

إن الشاعر الحداثي في المغرب شاعر صامت ، وهبته شساعة الكون أجراسا ترتل ألمه ومعاناته. وقد اكتفى بهذا الصمت الرهيب ، بل أولع به وانشد إليه ثم اكتفى بأن يؤسس رؤية إبداعية قد تبدو مستحيلة إلا إذا تمت عبر الموت وانسلت من بين شقوقه.

ماذا تريد شساعة
وهبت لنا أجراسها
لا شيء غير الصمت
فيه ولع
ليثبت مستحيل
من
شقو
ق الموت

إن الموت نفسه بالنسبة لمحمد بنيس موت مشقوق ، أي أنه ليس موتا عاديا قد يتم بهذه الطريقة أو تلك، بل هو موت متكسر ومتشقق ، يعاني معاناة الشاعر ويتألم لألمه؛ ولكنه بالرغم من هذا وذاك موت ينبت الزهر الجميل الذي تدل عليه لفظة (الغنباز) عند شاعر نشأ بين معابق الورد وأصص النباتات الطيبة.

ملحوظة : عنوان النص : مستحيل — من ديوانه : هبة الفراغ

هوامش

١ - Les Limites de l'inrermetatien P. 152.
٢ - م. ن ـ ص ـ ن.
٣ - جامع العبارات في تحقيق الاستعارات ـ ص ٣٦١ فما بعد.
٤ - م. ن ـ ص ٥٠٢ ـ ٥٠٣.
٥ - دلائل الإعجاز ـ ص ٣٣٣.
٦ - شرح ديوان الحماسة ـ ج ٢ ـ ص ٨٧.

* * *

نزهة في ميدان معركة

(مسرحية ذات فصل واحد)

فردناندو آرابال — ترجمة: نامق كامل *

الشخصيات :

زابو	جندي
السيد تيبان	والده
السيدة تيبان	والدته
زيبو	جندي من الأعداء
الممرض الأول	
الممرض الثاني	

كتب المخرج والمؤلف المسرحي الأسباني فرنانـدو آرابال (المولود عام ١٩٣٢) مسرحية «نزهة في ميدان معركة» عام ١٩٥٢ أي في نفس العام الـذي ظهرت فيه مسرحية «في انتظار غودو» لصموئيل بيكيت الذي يدين له آرابال في الكثير من الأشكال والمضامين المسرحية. تعتبر مسرحية آرابال هـذه ذات الفصل الواحد مـن أشهر مسرحياته تنديدا بالحرب وأهوالها ومن أفضل نصوص أدب التحريض.

عاش آرابال تجربـة المنفى منذ عام ١٩٥٥ في باريـس منفصلا عن وطنه الأم أسبانيا وكـذلك عن وسائل الاتصال اللغويـة والثقافية التي تربطه مع شعبـه، فكتب مسرحياته ونصوصه الأدبيـة الأخرى باللغة الفرنسية.

يعـرف آرابال عـالميـا بـانتمائه الى مسرح اللامعقـول» و «المسرح الأسود» لكنـه منذ عام ١٩٦٨ طـور مسرحه الى ما يسمـى بـ «مسرح الكويريـلا» أي «مسرح حرب العصابات أو «المدن» . ان نظـرية آرابال حـول «مسرح الصدمـة» التـي منحـت «مسرح اللامعقـول» امتـداده الخاص تربط دراما تأثير الصدمة وتأثير الصـدمة المفاجئة اللامعقولة بهدف أخلاقي وإنساني. انها ترى الحياة ممتزجـة جوهريا في الذكرى المغمورة في اللاوعي. ومن هنا ينظر الى الذكرى باعتبارها تاريخا، وهذا ما تـؤكده هـذه المسرحية «نزهـة في ميدان معركـة» فالمشهـد الأخوي السعيد عنـد نهاية المسرحية يمـزق بشكل صـاعق الحجاب الـلاواعي للأحـداث ويتحول الى مشهد قتل جماعـي لضحايا ابـرياء. غير أن بين

★ كاتب يعيش في المانيا.

اللوحة للفنان ريشادا ـ جنوب أفريقيا.

الشخصيات المسرحية الأربعة يبرز منظور انتقادي آخر موجه الى الضحايا أنفسهم وهو جوهر المسرحية، انه يتمركز على أبـوَي الجنديين اللذين ينظران الى الحرب على أنها توق الى الماضي.

ترفع الستارة

أرض جرداء. في وسط المسرح أكياس من الرمل.

فترة صمت طويلة متصلة، تقطع فقط مرة خلال أصوات طلقات متفرقة.

بعد نصف دقيقة على رفع الستارة يدخل الجندي زابو. يحمل زابو بندقية، تليفون ميدان، منظار ميدان وكيس ظهر مملوءا غير منتظم، يبدو عليه ممتلئا أكثر مما هو في الواقع، يظهر على زابو انطباع خجول، غير حاذق، متبلد إلا أنه انطباع حسن.

زابو يدحرج على الأرض لفة من الأسلاك الشائكة بحركة تنم عن عدم معرفة.

يتوقف.

يضع اللفة على الأرض.

يقيس كل عرض المسرح بدقة تامة

يتوقف .

يفكر.

يتطلع الى السماء.

يفكر.

يتجه الى أكياس الرمل ويضع عليها البندقية والتليفون وكيس الظهر.

يفكر.

يفحص بدقة أكياس الرمل.

يتطلع حوله

يفكر

يبلل أصبع سبابته بلسانه ويرفعه في الهواء.

يفكر.

فجأة يخرج من كيسه أشياء مختلفة: قنابل يدوية، صحيفة، مسدسا، كببا من الصوف، بلوزة حياكة نصف منجزة الى جانب إبرة حياكة، غليون، مرآة، فرشاة أسنان، وأخيرا كتابا فيه تعليمات عن المواضع التي يجب عليه تثبيت الأسلاك الشائكة عليها.

يتوقف عن عمله.

ينظر بامتنان في الكتاب.

يتصفح الكتاب بسرعة من المقدمة الى المؤخرة فيما يبلل خلال ذلك سبابته بلسانه، ثم يكرر ذلك بسرعة من المؤخرة الى المقدمة، لم يجد شيئا، يحار. يتصفح الكتاب مرة أخرى بسرعة من المقدمة الى المؤخرة ثم من المؤخرة الى المقدمة.

يتوقف، يبدو عليه السرور: لقد وجدها : يقرأ.

يفكر .

يتفحص فيما حوله بعناية.

يتناول المنظار وينظر خلاله فيما حوله.

يبدو عليه الارتياح.

يثبت المنظار على الأرض.

يضحك

ثم يتحول بعد ذلك مباشرة الى الجد.

يتناول الكتاب وينظر الى موضع الأسلاك الشائكة. يستمر في القراءة بشكل مشتت (الفصل الذي يدور حول «طريقة تثبيت الأسلاك الشائكة»).

يبدأ بنشر الأسلاك الشائكة. يجرب بكل القياسات على ضوء ما هو موجود في الكتاب ويبدو عليه الجد والاهتمام.

يتقدم خطوات الى الأمام. يضع بواسطة كعب جزمته علامات على الأرض.

يرجع خطوتين الى الوراء ويضع إشارة، ثم خطوتين الى الجانب: علامة وهكذا.

الآن هناك علامات مختلفة على الأرض.

يفحصها كلها.

يفكر.

يعود الى الكتاب.

يستمر في تفحصه للعلامات

يفكر.

ينظر في جميع الجهات ويمسح فجأة بضحكات خائفة قصيرة مكتومة كل العلامات.

ثم يمد بحزم الاسلاك الشائكة بشكل مائل على خشبة المسرح. يتأملها مندهشا.يتجه إليها ويمسدها بيديه.

بغتة يبدو عليه انطباع حزين: على أي جانب من الأسلاك الشائكة يجب عليه أن يقف؟

يتناول البندقية ويتخذ موضع المقاتل على أحد جانبي الأسلاك الشائكة، ثم يذهب الى الجانب الآخر ويفعل نفس الشيء.

يتردد.

يتجه الى كيس الظهر ويخرج منه بعجلة كل الأشياء المختلفة. أخيرا يعثر على خارطة عليها خطة، يبسطها، انها هائلة يحاول تثبيت الموضع.

يفكر.

يزداد حزنه وعدم حزمه أكثر مما قبل.

ينتقل من أحد جانبي الأسلاك الشائكة الى الجانب الآخر. يتردد أكثر من السابق.

أخيرا تفصح امارات وجهه عن شيء ما.

يتناول قطعة نقود ويرميها في الهواء: يبقى عند أكياس الرمل مبتهجا!

استراحة

يتناول البلوزة غير المكتملة وكبة الصوف.

يضطجع على أكياس الرمل ويبدأ بالحياكة.

يحوك لفترة من الوقت.

ينهض.

يجرب البلوزة.

يرتديها بشكل غير منتظم ويتأمل نفسه.

يذهب الى كيس الرمل ويخرج المرآة.

يضع المرآة عل الأسلاك الشائكة.

يتأمل نفسه ويمسك بالبلوزة قبالة ملابس القتال .

ينظر في المرآة.

يضحك ضحكة مكتومة.

صمت.

يضحك عاليا، ويشعر بالخوف فجأة ويتوقف عن الضحك.

يتطلع حوله.
تسقط منه كبة الصوف.
يبحث عنها بين الأكياس، يبحث عنها بإلحاح ملحوظ.
يتلمس الأرض بين الأكياس دون أن يراها
يبدو عليه السرور.
يعثر على شيء كروي.
يتأمله: انها قنبلة يدوية.
يندب نفسه بصوت خفيض «غبي! انها ليست مما تبحث عنه!»
يرميها بإهمال تنفجر مدوية ينبطح فورا على الأرض ويتمدد بهلع بين الأكياس.
يدق تليفون الميدان.
يرفع زابو السماعة بتعابير وجه مرتعبة.
زابو : هالو .. هالو ... أمرك أيها القائد..
نعم، انني في نوبة حراسة القطاع السابع والأربعين.. لا جديد أيها القائد... عفوا أيها القائد، متى نواصل القتال؟.. والقنابل اليدوية؟ ماذا أفعل بها؟ أرسلها الى الخلف أو المقدمة؟ ليس عن قصد أيها القائد، لم أقصد سوءا.. أيها القائد، أشعر حقا بالوحدة، ألا يستطيع سيدي القائد أن يرسل لي رفيقا؟ حتى ولو كانت معزة..
- يبدو ان القائد قد وبخه بشدة - أمرك أيها القائد، أمرك. (يعلق زابو السماعة متذمرا).
صمت .
(يأتي السيد والسيدة تيبان بسلال الفطور كما في نزهة .يكلمان ابنهما الذي يجلس وظهره إليهما ولا يراهما).
تيبان (بابتهاج) : انهض يابني وقبل والدتك في جبينها!
(ينهض زابو مباغتا ويقبل والدته بجلال في جبينها، يريد أن يقول شيئا لكن والده يقاطع كلماته)
والآن امنحني قبلة! .
زابو : ولكن يا أبي الحبيب، يا أمي الحبيبة، كيف تجرأتما على المجيء الى هنا؟ الى مثل هذا المكان الخطر؟ ارجعا حالا الى البيت!.
تيبان : ماذا ؟ هل تريد أن تعلم أباك ماذا تعني الحرب والخطر؟ ان كل هذا لا يعدو أن يكون بالنسبة لي أكثر من لعبة أطفال. كم من مرة، على سبيل الذكر فقط، قفزت من قطار يسير تحت الأرض!
السيدة تيبان : كنا نخشى أن تشعر بالملل. لذا أردنا زيارتك زيارة قصيرة. أخيرا يجب على هذه الحرب أن ينالها التعب والانهاك!
زابو : سيحصل ذلك فيما بعد.
تيبان : أعلم ولكن كيف. ان المكانس الجديدة تكتسح جيدا. في البدء يبتهج المرء للقتل ورمي القنابل اليدوية ووضع الخوذة على الرأس. ذلك لطيف، ولكن بمرور الوقت يصبح الأمر مقززا. عليك أن تعيش ما كان في زمني! آنذاك كان المسير في مثل هذه الحرب بهجة. وبخاصة الخيول. كانت هناك خيول كثيرة! يا لها من متعة خالصة! عندما كان الآمر يأمر: هجوم، وكنا جميعا نرتدي البدلات الحمراء. حالا! يا له من مشهد! ثم هجوم عاصف، السيوف في اليد وفجأة يظهر العدو أمامنا، وكان أيضا على مرتفع، ومعه خيول - كانت الخيول موجودة دائما، أكوام من الخيول لها مؤخرات مكورة جميلة – وكان للأعداء جزمات لامعة وبدلات خضراء.
السيدة تيبان : كلا، ان بدلات العدو لم تكن خضراء وانما زرقاء أتذكر ذلك جيدا: زرقاء كانت.

تيبان : وانا أقول لك انها خضراء .
السيدة تيبان : كم من مرة كنت أقف على الشرفة حينما كنت صغيرة كي أشاهد المعركة وأقول للفتى الجار: «أتراهن معك على عود عرق سوس على أن الأزرق سينتصر!». (★)
تيبان : ليكن! : أسلم لك بذلك.
السيدة تيبان : كانت المعارك دائما تأسرني، حينما كنت صغيرة وددت أن أكون قائدة في سلاح الفرسان، لكن ماما لم تكن تريد ذلك. انت تعلم جيدا تزمتها الشديد!
تيبان : ان أمك وزة بلهاء.
زابو : لا تغضبا، يجب عليكما أن ترحلا. ان لم يكن المرء جنديا عندئذ يجب عليه ألا يتواجد في أرض المعركة.
تيبان : نحن هنا لنتذوق معك الخلوة والتمتع بيوم أحدنا.
السيدة تيبان : : وقد أعددت خصيصا غداء فاخرا : نقانق، بيض مسلوق الذي تحبه جدا ! خبز مع شرائح لحم، نبيذ أحمر، سلطة وكاتو.
زابو: جميل،كما تريدان، ولكن اذا جاء الآمر عندئذ ستقع المشكلة، ... انه لا يريد اطلاقا زوارا على الجبهة. انه يحثنا باستمرار قائلا «في الحرب نحتاج الى نظام وقنابل يدوية وليس زوارا!».
تيبان : دعك من ذلك : دعك: سأهمس ببضع كلمات في أذن السيد آمرك.
زابو : واذا ما بدأت ثانية؟
تيبان : وهل تظنني سأخاف ؟ لقد عشت أشياء أخرى تماما! آه، لو كانت معركة فرسان! لكن الأحوال تغيرت، وهذا ما لم تفهمه . (صمت) لقد جئنا على دراجة بخارية ولم يسألنا أحد عن شيء.
زابو : ربما اعتبروكما حكاما.
تيبان : لم يكن من اليسير التقدم مع كل هذه المؤن.
السيدة تيبان : وهل تعلم كيف تعطلت كل حركة عند وصولنا بسبب مدفع؟
تيبان : على المرء أن يتوقع كل شيء في الحرب.
السيدة تيبان : حسنا لنبدأ في تناول الطعام.
تيبان : لك الحق ، انني جوعان كالذئب ، ربما كان ذلك بسبب غبار البارود.
السيدة تيبان : لنجلس على الدكة ونأكل.
زابو : هل احتفظ بالبندقية أثناء الأكل؟
السيدة تيبان : دعك من البندقية، لا يمكن الأكل مع البندقية، انها قلة أدب (صمت).
ولكن انظر ! إنك متسخ مثل الخنزير! كيف وصلت الى هذا الحال؟ أرني يديك!
زابو : (يريها يديه بخجل) كان علي اثناء التمارين ان أزحف على الأرض.
السيدة تيبان : والأذنان؟
زابو : لقد غسلتهما صباح هذا اليوم.
السيدة تيبان : لا بأس. والأسنان؟ (يريها اسنانه).
جيدة جدا ! والآن من هو الذي يريد أن يقبل ابنه قبله جميلة لأنه غسل أسنانه جيدا، (لزوجها): تعال، إن ابنك غسل أسنانه جيدا، قبله (تيبان يقبل ابنه) لأنك تعلم: بأنني لا أصبر على أن تتحدث أثناء الحرب ولا تغسل نفسك!
زابو : أجل، ماما.

(يأكلون)
تيبان : والآن يا بني،كم حلقة أصبت ؟
زابو : متى ؟
تيبان : في الأيام الأخيرة.
زابو : أين؟
تيبان : الآن هنا، انك في معركة.
زابو : لا بأس. لم أصب الكثير من الحلقات. وتقريبا.
لم أصب الدائرة السوداء.
تيبان : وما هو أفضل ما أصبت؟
زابو : ليست الخيول . لم تعد هناك خيول بعد.
تيبان : اذن جنود ؟
زابو : ربما.
تيبان : «ربما» ألا تعلم بالضبط؟
زابو : لأنني ... لأنني أطلق بدون هدف.. (صمت).وبعد ذلك أصلي الصلاة الربانية للرجل الذي أصرعه.
تيبان : يجب أن تكون أشجع،مثل أبيك.
السيدة تيبان : سأضع اسطوانة على الغرامافون (تفعل ذلك. إنها اسطوانة رقصة باسا دوبله . يجلس الثلاثة جميعا على الأرض ويستمعون الى الاسطوانة).
تيبان : انني اسمي هذا موسيقى، أجل سينورا!
(تستمر الموسيقى. يظهر جندي من الأعداء: زيبو. يرتدي ملابس شبيهة تماما بملابس زابو، عدا لونها المختلف: بدلة زيبو خضراء وبدلة زابو رمادية. زيبو يستمع للموسيقى فاغر الفم. يقف خلف العائلة التي لا تشعر بوجوده. الاسطوانة تنتهي، زابو ينهض ويكتشف زيبو. الاثنان يرفعان أيديها الى الأعلى. السيد والسيدة تيبان ينظران اليهما بدهشة).
تيبان : ما الذي يجري هنا؟
(يبدي زابو ردود فعل : يتردد. يتناول بندقيته ويسددها الى زيبو بملامح جدية).
زابو : ارفع يديك!
(يرفع زيبو يديه أكثر علوا ويبدو عليه الخوف «لا يعلم زابو ما الذي يفعله. فجأة يجري باتجاه زيبو، يربت على كتفيه برقة ويقول:
زابو :انت رهن الاعتقال (الى والده بانتشاء) : هكذا لقد أسرت جنديا!
تيبان : جميل .وماذا ستفعل معه، الآن؟
زابو لا أدري، ولكن ربما سأمنح رتبة ملازم.
تيبان : حاليا أوثقه.
زابو : أوثقه ؟ لماذا؟
تيبان : الأسير يوثق.
زابو : كيف يتم ذلك؟
تيبان : اربط يديه معا!
السيدة تيبان :صحيح يجب أن توثق يديه. هذا ما شاهدته دائما.
زابو : حسنا (الى الأسير)،مد يديك رجاء!
زيبو : لا تؤذني!
زابو : كلا.
زيبو : أوه ! إنك تؤذيني!

تيبان : لكن، لكن، ينبغي ألا تسيء معاملة أسيرك.
السيدة تيبان : أهذه تربيتي؟ كم مرة قلت لك بأن على المرء أن يعامل أقرباءه بأدب واحترام!
زابو : لم أفعل ذلك عن قصد. (الى زيبو): وهكذا؟ هل يؤذيك أيضا؟
زيبو : كلا، لا يؤذيني هكذا.
تيبان : قل بصراحة كن متأكدا، لا تخجل منا.
زيبو : هكذا أفضل.
تيبان : والآن الأقدام.
زابو : الأقدام أيضا ؟ سوف لا ننتهي من هذا!
تيبان : ألم يوضحوا لك التعليمات؟
زابو : أجل.
تيبان : إذن.
زابو : (باحترام شديد للأسير) هل تتفضل رجاء وتجلس على الأرض؟
زيبو : أجل ولكن لا تؤذني!
السيدة تيبان : هل رأيت؟ ستثير غضبه نحوك!
زابو : كلا ، كلا ، هل أؤذيك؟
زيبو : كلا ، اطلاقا.
زابو : (فجأة) بابا، ماذا سيكون لو التقطت لنا صورة؟ الأسير على الأرض وأنا بقدمي على بطنه؟
تيبان : أجل . سيكون ذلك جميلا.
زيبو : كلا ، ليس هذا.
السيدة تيبان : قل نعم، لا تكن عنيدا!
زيبو : كلا قلت «كلا» وسأبقى كذلك.
السيدة تيبان : فقط هكذا، صورة صغيرة! ماذا يضيرك؟ وسنعلقها في غرفة الطعام جنب ميدالية الإنقاذ التي نالها زوجي قبل ثلاثة عشر عاما.
زيبو : كلا، لا يمكن اقناعي.
زابو : ولكن لماذا لا تريد؟
زيبو : لأنني مخطوب. واذا ما شاهدت خطيبتي الصورة ذات يوم فإنها ستقول بأنني لا أعرف أن أحارب.
زابو : ولكن بامكانك أن تقول لها بأنها ليست صورتك وانما صورة فهد.
السيدة تيبان : والآن ؟ قل «نعم»!
زيبو : ليكن . ولكن فقط من أجل أن أدخل السرور الى قلبكم.
زابو : تمدد!
(يتمدد زيبو. يضع زابو قدمه على بطن زيبو ويتناول بندقيته بملامح وجه حربية.)
السيدة تيبان : أبرز صدرك أكثر!
زابو : هكذا؟
السيدة تيبان : أجل. هكذا ولا تتنفس.
تيبان : ليكن مظهرك كالبطل.
زابو : كيف يمكن أن أظهر كالبطل؟
تيبان : ببساطة . كن مثل القصاب عندما يتحدث عن حكايات النساء.
زابو : هكذا ؟
تيبان : أجل ،هكذا.

السيدة تيبان : وقبل كل شيء الصدر الى الخارج ولا تتنفس!
زيبو : هل سينتهي ذلك قريبا ؟
تيبان : قليلا من الصبر. واحد .. اثنان ... ثلاثة.
زابو : آمل أن أبدو جيدا.
السيدة تيبان : بالتأكيد. كنت تبدو محاربا كبيرا.
تيبان : كنت تبدو بالشكل الصحيح تماما.
السيدة تيبان : (الى تيبان) أود أن أصور معك.
تيبان : فكرة حسنة.
زابو : جميل. اذا أردتما سألتقط لكما صورة.
السيدة تيبان : أعطني خوذتك كي أبدو مثل الجندي!
زيبو : لا أريد أن أصور بعد .. مرة واحدة كثير علي.
زابو : لا تقل هذا! ماذا يضرك؟
زيبو : هذه كلمتي الأخيرة.
تيبان (الى زوجته) دعك من هذا، دعك، الأسرى دائما حساسون. اذا استمررنا على ذلك فسينزعج ويفسد متعتنا.
زابو : جميل ماذا نفعل به بعد؟
السيدة تيبان : نستطيع أن ندعوه الى الطعام مارأيك؟
تيبان : انني لست ضد هذا.
زابو : (الى زيبو)ما رأيك في تناول الطعام معنا؟
زيبو : أوووخ..
تيبان : لقد أتينا بنبيذ فاخر.
زيبو : اذن، هيا.
السيدة تيبان : تصرف كما لو كنت في بيتك. شمر عن ساعديك.
زيبو :سأفعل.
تيبان : وماذا عنك انت الآخر؟ هل أصبت كثيرا من الحلقات؟
زيبو : متى؟
تيبان : في الأيام الأخيرة.
زيبو : أين؟
تيبان : الآن، هنا، انك في حالة حرب.
زيبو : لا بأس. لم أصب كثيرا من الحلقات. أم أصب في المنطقة السوداء إطلاقا.
تيبان : وما هو أفضل ما أصبت: الجنود الأعداء ام الخيول؟
زيبو : ليست الخيول، لم تعد هناك من خيول بعد
تيبان : اذن جنود؟
زيبو : ربما.
تيبان : «ربما» ألا تعرف بالضبط؟
زيبو : لأنني ... لأنني بالذات أطلق بدون هدف..
(فترة صمت) وأثناء ذلك أصلي صلاة القديسة ايفا — ماريا والرجل الذي أصرعه.
زابو : القديسة ماريا؟ كنت أظن الصلاة الربانية .
زيبو : كلا دائما صلاة القديسة ماريا . (صمت) انها أقصر.
تيبان : الجرأة أيها الصديق القديم، شجاع، شجاع!
السيدة تيبان : (الى زيبو) ان أردت نستطيع أن نحل وثاقك.
زيبو : كلا، دعكم من ذلك، لا يهم.
تيبان : لا تحتاج عندنا لأن تتكلف. اذا أردت أن نحل وثاقك فما عليك إلا أن تقول لنا ذلك!
السيدة تيبان : خذ راحتك.

زيبو : اذا كنتم تصرون إذن حلوا وثاق قدمي ولكن ليس هذا الا نزولا عند رغبتكم.
تيبان : زابو ، حل وثاقه!
(يفعل زابو ذلك)
السيدة تيبان : ألا تشعر الآن بشكل أفضل؟
زيبو طبعا . لكنني لا أريد أن أثقل عليكم.
تيبان : لا عليك تصرف كما لو كنت في البيت. واذا أردت ، نستطيع أن نحل وثاق يديك أيضا، ما عليك إلا أن تقول.
زيبو : كلا، ليس اليدين، لا أريد أن أتمادى في احسانكم.
تيبان : كلا أيها الصديق كلا. أقول بأنك لا تثقل علينا كثيرا.
زيبو : جميل ... اذن حلوا وثاق يدي أيضا، ولكن فقط لكي أتناول الطعام، موافقون ؟ لا أريد أن تظنوا بأني ذلك الشخص الذي إذا مد إليه أصبع تناول اليد بأكملها.
تيبان : حل وثاق يديه أيها الشاب.
السيدة تيبان: والآن : وبما أن السيد الأسير إنسان محبوب فسوف نقضي في الحقل يوما رائعا حقا.
زيبو : لا تقولوا : السيد الأسير! قولوا ببساطة : الأسير.
السيدة تيبان : ألا يزعجك ذلك؟
زيبو : كلا ، ولا أدنى ازعاج.
تيبان : انك حقا انسان متواضع. يجب قول ذلك.
(تسمع أصوات طائرات)
زابو : طيارون . سيقصفوننا بالتأكيد.
(ينبطح زابو وزيبو على الأرض ويخفيان نفسيهما بين أكياس الرمل).
زابو : (الى والديه) أخفيا نفسيكما!
ستسقط القنابل على رأسيكما.
(غطت أصوات الطائرات على كل شيء. وسقطت أولى القنابل على مسافة قريبة ولكن ليس على المسرح . ضوضاء كامنة. زابو وزيبو تكورا بين أكياس الرمل. السيد تيبان يتحدث بهدوء الى زوجته التي كانت تجيبه هي الأخرى بهدوء أيضا. لا يسمع من الحوار شيء بسبب القنابل تذهب السيدة تيبان الى احدى السلال وتخرج منها مظلة. تشرعها ويحتمي الزوجان بظلها كما لو أن السماء تمطر. يظلان واقفين، يميلان بايقاع متسق من قدم الى أخرى وهما يتحدثان عن شؤونهما الخاصة. يستمر القصف. أخيرا تتفرق الطائرات هدوء. (السيد تيبان يمد احدى يديه خارج المظلة ليتحقق ان كان لا يزال ذلك الشيء يسقط من السماء).
تيبان : (الى زوجته) يمكنك غلق المظلة. (تفعل السيدة تيبان ذلك) يتجه الاثنان الى ولديهما ويضربانه بالمظلة بضع ضربات على مؤخرته) هيا! اخرجا. انتهى القصف.
(زابو وزيبو يزحفان في مخبئهما)
زابو : ألم يحدث لكما شيء؟
تيبان : ماذا يمكن لأبيك أن يحدث ؟ (بكبرياء): أمثل هذه القنابل الصغيرة ؟ شيء مضحك. (يظهر من جهة اليسار جنديان من الصليب الأحمر وهما يحملان محفة).
المرض الأول : هل هناك من قتلى؟
زابو : كلا، ليس هنا.
المرض الأول: هل تفحصت جيدا، أمتأكد أنت؟

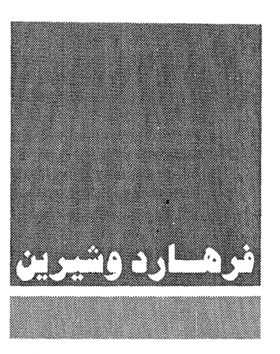
زابو : متأكد جدا.
المرض الأول : ولا قتيل واحد؟
زابو : أقول لك كلا.
المرض الأول : ولا حتى جريح؟
زابو ولا جريح!
المرض الثاني (للأول) : فتش جيدا، ربما تجد جثة هنا أو هناك .
المرض الأول: دعك من ذلك لقد قالوا لك لا يوجد قتلى.
المرض الثاني : يا للقرف!
زابو : يؤسفني جدا، ليس في اليد حيلة.
المرض الثاني : كلهم يقولون ذلك. لا يوجد قتلى، وليس في وسعهم ما يفعلون.
المرض الأول : دع السيد وشأنه!
تيبان : (باهتمام) : لـو كنا نستطيع مساعدتكم حسـب، لكان ذلك من دواعي سرورنا، فنحن رهن إشارتكم.
المرض الثاني : إذا استمر الأمر على هـذا الحال فسنواجه مشكلة مع القائد!
تيبان : ولكن ما المسألة؟
المرض الثاني : ببساطة لأن الآخرين قـد أنهكت سواعدهم لكثرة ما نقلوه من جثث وجرحى، أمـا نحن فلم نعثر على شيء رغم بحثنا المتواصل.
تيبان : انـه شيء مزعج حقـا ! (الى زابو) . هـل انت واثق مـن عدم وجود قتلى هنا ؟
زابو : طبعا بابا .
تيبان (بحنق) : قل الأفضل بأنك لا تود مساعدة السادة رغم أنهم مهذبون.
المـرض الأول : لا تؤنبـه هكذا! دعـه. نأمـل ان نجد في الخنـادق الأخرى حظا أفضل وان يكونوا جميعا قتلى.
تيبان : عندئذ سأبتهج طربا.
السيـدة تيبان : وأنـا أيضا انها لفـرحـة حقيقية في أن يقـوم المرء بمهمته بشكل جدي.
تيبان : (يصيح مستنكرا عبر الكواليـس) : والآن؟ ألا يريد أحد أن يؤدي خدمة لهذين السيدين؟
زابو : لو كان الأمر يتعلق بي لأديتها قبل ذلك بوقت طويل.
زيبو : وأنا أيضا.
تيبان : أجل ، قل ، ألا يوجد بينكم أيضا جريح واحد؟
زابو (بخجل) : كلا ، ليس بيننا.
تيبان : (الى زيبو) : وانتم؟
زيبو : (بخجل) : وأنا أيضا. انني دائما عاثر الحظ.
السيدة تيبان : (بقناعة) : لقد راح عن بالي، صباح هذا اليوم الباكر جرحت أصبعي أثناء تقشيري للبصل هل ينفعكم هذا؟
تيبان : بالطبع (بحماس) سينقلونك في الحال!
المرض الأول : كلا، لا يمكن، لا يمكن مع السيدات.
تيبان : نحن الآن كما في البداية.
المر ض الأول : لا يهم.
المرض الثاني : ربما نختصر المسألة في الخنادق الأخرى (يقومان بحركات معينة).
تيبان : لا يهمـك من ذلك. اذا وجـدنا قتيلا فسنحتفـظ به لكما. لا تقلق فسوف لا نعطيه إلى شخص آخر.
المرض الثاني : أشكرك كثيرا.
تيبان : لا شكر على الواجب يا صديقي، انها مسألة بديهية.
(يودع المرضان الأشخاص الأخرين يحييهما الأشخاص الأربعة جميعا . ينصرف المرضان).
السيدة تيبـان : انه شيء ممتعٌ أن يلتقـي المرء في نزهة يـوم الأحد بأناس لطيفين . (صمت) ولكن لماذا انتم أعداء حقا؟
زيبو : لا أدري. أنني لست من المتعلمين جدا.
السيدة تيبان : هل أنتم أعداء منذ الولادة أم حصل ذلك فيما بعد؟
زيبو : لا أدري، لا علم لي بذلك إطلاقا.
تيبان : اذن كيف ذهبتم الى القتال؟
زيبو : ذات يوم، حينما كنت أصلح مكـواة والدي، جاء سيد وقال : «هل انت زيبـو؟» ـ «أجل» ـ «حسنا، عليـك أن تذهب الى الحرب!» بعد ذلك سألته: «ولكن الى أيـة حرب؟» ثم قال: «ألا تقرأ الصحف ، يا أيها المغفـل؟» أجبته بأنني أقـرأ بعضا منها ولكن ليـس قصص الحرب...
زابو : هذا ما حدث معي تماما ، بالضبط.
تيبان : أجل ، لقد أخذوك أنت أيضا.
السيدة تيبان : ليـس بالضبط، في ذلك اليوم لم تكـن تصلح المكواة بل العربة.
تيبان : كنت أعني بقية الحديث (الى زيبو) وبعد ذلك ماذا حدث؟
زيبـو : قلت لـه لدي خطيبـة ويجب أن أصحبها الى السينما يـوم الأحد وإلا ستنفجر من الغضب. وقال لا شأن لذلك بالحرب.
زابو : تماما ، هذا ما كان معي أيضا ، بالضبط.
زيبو : ثـم جاء والدي وقال بـأنني لا أستطيع الـذهاب الى الحرب وذلك لعدم امتلاكي حصانا.
زابو : تماما مثلما قال أبي.
زيبو : ثـم أشار السيد الى أن المرء بحـاجة الى حصان، وسـأله ان كنت أستطيع اصطحاب خطيبتي معـي قال كلا، وان كنت استطيع اصطحاب عمتي لكي تصنع لي يوم الخميـس الحلويات التي أحبها جدا.
السيدة تيبان : (تلاحظ بأنها قد نسيت الحلويات) أخ، حلوياتك!
زيبو : وقال مرة أخرى «كلا»
زابو : تماما مثل أمي!
زيبو : ومنذ ذلك الوقت وأنا تقريبا وحيد في الخندق.
السيدة تيبان : (الى زيبو) : انت وسيدك الأسير متقاربان جدا واذا شعرتما بالملل، أقصد تستطيعان أن تلعبا معا بعد الظهر.
زابو : كلا، ماما، انني أخاف كثيرا.. انه عدو.
تيبان : مهلا ، مهلا ، لا عليك أن تخاف.
زابو : لو كنت تدري بما حدثنا به الجنرال عن الأعداء!
السيدة تيبان : مذا قال اذن؟
زابـو : قال بـأن الأعداء أنـاس شريـرون جدا. فحينما يـأسرون أشخاصا يضعون في جزماتهم حصاة حتى يتألموا عند السير.
السيدة تيبان : يا للقسوة! إنها وحشية!
تيبان (بغضب الى زيبـو) وأنتم الا تخجلون من الخدمـة في جيش من المجرمين؟
زيبو : لم أقم بعمل مؤذ . ليس عندي من إساءة ضد أحد.

السيدة تيبان : إنه يريد أن يخدعنا بملامحه المنافقة!
تيبان : كان علينا ألا نحل وثاقه. لا نحتاج إلا لحظة واحدة لندير ظهورنا له حتى يملأ جزماتنا بالحصى.
زيبو : لا تسيئوا إليّ!
تيبان : ماذا تعتقد ؟ ما الذي على المرء أن يفعله ؟إنني غاضب! إني أعلم ماذا سأفعل: سأذهب الى القائد وأرجوه قبولي في الحرب.
زابو لن يقبلك.. انت رجل طاعن في السن.
تيبان : إذن سأشتري لي حصانا وسيفا وأشن حربا على طريقتي الخاصة.
السيدة تيبان : مرحى! لو كنت رجلا لفعلت ذات الشيء.
زيبو : رجاء لا تكونوا هكذا معي! يجب أن أخبركم بشيء ما: إن جنرالنا قال نفس الشيء عنكم.
السيدة تيبان : كيف يجرؤ على النطق بهذه الكذبة.!
زابو : هل قال حقا نفس الشيء؟
زيبو : نفس الشيء.
تيبان :هل يمكن أن يكون نفس الشيء الذي حدثكما به انتما الاثنين؟
السيدة تيبان : ولكن ان كان قد حدث نفس الشيء فالأولى به ان يكون حديثه مختلفا على الأقل. فهل مثل هذا الاسلوب هو أسلوب لائق لقول نفس الشيء لأحد ما!
تيبان: (في لهجة مختلفة الى زيبو) : قدح صغير آخر؟
السيدة تيبان : هل راق لك؟
تيبان : على أية حال كان أفضل يوم الأحد الماضي.
زيبو : كيف ؟ ماذا كان هناك؟
تيبان : لقد قمنا بنزهة وبسطنا معدات طعامنا على قطعة قماش وعندما أدرنا ظهورنا ، التهمت البقرة كل شيء، حتى مناديل الطعام.
زيبو : أبهذه الصورة كان هذا الوحش الملتهم، هذه البقرة!
تيبان وكعقوبة لها التهمناها بعد ذلك.
(يضحكون)
زابو : (الى زيبو) : ماذا تفعل في الخندق لكي تزجي الوقت في الواقع؟
زيبو : أقوم بصنع أزهار من القماش، لكنني مع ذلك أشعر بملل كبير.
السيدة تيبان : وماذا تصنع بالأزهار؟
زيبو : في البداية كنت أرسلها الى خطيبتي، وذات يوم كتبت لي بأن الحديقة الشتوية والقبو قد امتلأ بها ولم تعد تعرف ماذا تفعل بها، وتفضل أن أرسل لها شيئا آخر إن لم يثقل عليّ هذا الأمر.
السيدة تيبان : وماذا فعلت بعدئذ؟
زيبو : كنت أود أن أصنع شيئا آخر لكنني لم استطع. لذلك تابعت صنعي لهذه الأزهار تزجية للوقت.
السيدة تيبان : وبعد ذلك أكنت ترميها؟
زيبو : كلا. لقد وجدت لها حلا، وذلك بأن أمنح كل رفيق يموت زهرة منها، حتى أصبحت لا أستطيع أن أعمل ما يكفي من هذه الأزهار على الرغم من أنني كنت أصنع أعدادا كبيرة منها.
تيبان : اذن لقد وجدت لها حلا مناسبا.
زيبو : (بحياء) : أجل.
زابو : وأنا أخوك بالملل.
السيدة تيبان : ولكن أسمع، هل ان كل الجنود يشعرون بالملل مثلكم؟
زيبو : انها تعتمد على كيفية تزجيتهم للوقت.
زابو : انها نفس المشكلة معي.
تيبان : اذن لنتوقف عن هذه الحرب.
زيبو : ولكن كيف؟
تيبان : ببساطة. قل لرفاقك بأن الأعداء لا يريدون الحرب. وانت (لابنه) قل نفس الشيء لرفاقك أيضا ثم يذهب الجميع الى بيوتهم.
زابو : رائع!
السيدة تيبان : وبهذه الطريقة تستطيعون أن تتما اصلاح المكواة.
زابو : كيف يمكن ألا يخطر بذهن أحد حتى الآن مثل هذه الفكرة العظيمة؟
السيدة تيبان: والدك فقط ممن يمكن أن يخطر بذهنه مثل هذا، لا تنس انه قد أكمل تعليما عاليا، وهو جامع طوابع بريد أيضا.
زيبو : وماذا يتبقى اذن للمارشالات والضباط بعد ؟
تيبان :سيمنحونك قيثارات وصنوجا ويرتاحون.
زيبو : فكرة حسنة.
تيبان : أترون . كم هي بسيطة؟ كل شيء تم ترتيبه.
زيبو : سنحقق نصرا هائلا.
زابو : سيبتهج إذن رفاقي!
السيدة تيبان : ماذا ترون؟ الا نضع لهذا الاحتفال اسطوانة باسا دوبلة الراقصة.
زيبو : هذا صحيح!
زابو : أجل ماما ، ضعي الاسطوانة .
(تفعل ذلك، تفتح الفونوغراف، تنتظر ، لا شيء يسمع)
تيبان : لا نسمع شيئا.
السيدة تيبان : (تذهب الى الفونوغراف): لقد توهمت فبدلا من الاسطوانة وضعت بيريه باسكية.
(تضع الأسطوانة . يسمع صوت عزف مقطوعة باسا دوبلة مفردة زابو يرقص مع زيبو، والسيدة تيبان مع زوجها الجميع في غاية الفرح. يدق تليفون الميدان. لا يسمعه أي واحد من الأربعة. يستمرون على الرقص بحماس شديد. يدق التليفون مرة أخرى. يستمر الرقص. تبدأ المعركة مجددا بانفجار قنابل. إطلاق رصاص، ونيران بنادق رشاشة. ضجيج وضوضاء. الاشخاص الأربعة لا يلاحظون شيئا ويرقصون بجنون، وابل من رصاص بندقية رشاشة يحصد الأربعة جميعا. يهوون قتلى على الأرض. رصاصة تخترق الفونوغراف. يعيد الفونوغراف نفس المقطع في الرقصة بشكل مستمر كما لو أن الأسطوانة قد تصدعت. تسمع موسيقى الاسطوانة المتخدشة حتى النهاية. يأتي من جهة اليسار نفس الممرضين وهما حاملان محفة فارغة رفي الحال:

ســــــتارة

★- الأزرق اشارة الى لون لباس جنود فرانكو الفاشيين وبخاصة جنود الفرقة الزرقاء سيئة السمعة!

* * *



معــــزوفة مســـرحية رائعـــة

هناء عبدالفتـــاح *

عندمـا يستحيل العمل المسرحي الى معـزوفة موسيقيـة، عندئذ يبدأ الفـن في الوجـود، والاطلال بـرؤوسه الصغيرة نحـو الأفق في اتسـاع درجاتـه. عندهـا تتوحـد خشبة المسرح بقـاعة المتفـرجين، المثلون بـالنظارة، الشكـل بالمحتـوى، مفردات العـرض المسرحي وتقنياته بفكر إنســاني عميق، يحقق حالة مسرحية نـادرة الوجود، تجعل العمل المسرحي فنا فريدا من نوعه، قلما يحدث!

هذه في عجـالة السمات الـرئيسية للعـرض المسرحي «فـرهـارد وشيرين» الذي قدمه طلاب وطـالبات قسم الفنون المسرحية، بكلية الآداب / جامعة السلطان قابوس في مشروع تخرجهم عن هذا العام ١٩٩٦/٩٥، لتشترك فيـه الشعـب الثلاث معـا: تمثيـل وإخـراج - ديكور ـــ نقد. تحت إشراف هاني مطاوع رئيـس القسم بالوكـالة ، ومخرج العرض المسرحي ومعده.

يتسم هـذا العرض بخصـائص فنية بـالغة الـدقة في تـركيبها المسرحـي، موحيـة أشد الايحاء في نسيجهـا الـدرامي. فمسرحيـة «فرهارد وشيرين» مع ما تبدو مـن بساطة حكايتها وسردها، تقف فوق أرض صلبة مـن القدرات الابداعية في التركيب الفنـي، الساعي الى ربط كل ما يقدم فوق الخشبة، أطروحات وقضـايا إنسانية عامة، وعـواطف بشريـة متنـاقضـة: الحب / الكراهيـة، البنـاء/ الهدم، التضحية بـالذات من أجل المجموع، ثـم في النهاية الموت الذي يـولد الحياة، أي الاستمرار، فالتواصل، لفهم معنى وجودنا الانساني .

لذلك كلّـه فان مسرحية «فرهارد وشيريـن» ليست مجرد قصة حب رومـانسية أقـرب الى الملحمة الأسطوريـة بالمفهـوم التقليدي فهي ليســت كـ(قيس وليلى) ولا (قيس ولبنى) ولا حتـى (روميو وجولييت) كما تصورتها قـرائح الكتاب العرب والأوروبيين ، إنما هي شخـوص تمثل في طبيعة تكـوينها دلالات إيحائيـة، تخرج من أطرهـا ومحتويـاتها الحرفية المعنى، لتغـدو معاني أكثـر شمولا، ودلالات أكثر رحابة. وهـذاما قام به الأستاذ المخرج عنـدما شكل نسيجه المسرحـي من البناء الدرامـي الذي ألفه الشاعـر التركي / ناظم حكمت وتـرجم النص د.محمد أكمل الديـن خان. وعلى الرغم مـن أن البنية الجوهـرية للنـص المسرحي تخفـي من بين سطـور نسيجها هذا الوعـي بهذه القضايا آنفة الذكر، الا أن الـدكتور المعد، استطاع بمقـدرة ووعي بليغين، أن يستخرج مـن النص الـدرامي للشـاعـر حكمـت كـل هـذه الأطـروحـات التـي احتـوت قـدرا معرفيـا،روحيا بالـدلالات والرمـوز الخاصة، لتدخـل في مستوى فكري وفني أخرين، ألا وهو المستوى الانساني الشمولي، وإسقاط الموقـف المسرحي بـرمته مـن طبيعتـه الذاتيـة المغلقة، الى اقتحـام المجهول للـوصول الى الجوهر الانساني والمستـوى الفكري الهام: الا وهو التضحيـة بالـذات من أجـل الوطـن، وإحيائه، وبعثـه من جديد.

دورة الواقع والميتافيزيقا

التعامل الدرامي / الفكري / الفنـي لنص الشاعر التركي، جاء إعداده على يدي مطاوع عبر مستويين : الأخذ من الواقع للدخول في عالم ميتـافيزيقي ، فيصـب بدوره في الواقع مـن جديد، ثـم تعود

* كاتب من مصر

الدورة ثانية، وكأنها دورة شمسية فلكية، يتكرر وجودها بتكرار مقدماتها ومسارها ونهايتها. وكأن «الغريب» (محمد الحبسي) ذلك الآتي من عالم ميتافيزيقي بعيد، يجيء ليصب حكمته وجام غضبه، مطالبا البشر وعلى رأس قائمته الملكة «مهمنة» لتغيير عالم الواقع. كأنه جاء من كوكب آخر، لينقذ المملكة من ذلك الفساد الذي استشرى، ساعيا ومعينا ومدينا، مشيرا الى مملكة الأميرة «مهمنة» (فاطمة الشكيلي) بهدف التغيير وتلقين درس التضحية بالذات بهدف إسعاد الآخرين.

في داخل أحداث العمل المسرحي تقع الأميرة «مهمنة» في اختبار يصعب مواجهته؛ فلإنقاذ أختها «شيرين» من مرضها كان عليها التخلي لها عن وجهها الجميل، ويستبدل بوجه قبيح يتسم بالبشاعة والدمامة، وما يلبث أن يترتب على هذا التنازل الانساني لأعظم ما يملكه الانسان الا وهو وجهه، تنازلات جديدة كان على الأميرة مهمنة القيام والتضحية بها، وهي تخليها عن حبها العفيف الصامت المقترب من الحب العذري الطاهر للنقاش فرهارد (وهو ممثل لفنان الشعب) الذي يمثله (عبدالله الزدجالي). وبهذا تتنازل كذلك عن حبها طواعية لأختها. يتم كل هذا فوق أرض الواقع المسرحي الذي يدخلنا في شباك من الصراعات المتنوعة (الحب / التضحية بالذات/ الوفاء/ الكراهية/ الحقد الدفين/ الانتقام، فالتسامح والرغبة في التوحد مع القضية العامة من أجل خدمة الوطن) يحدث كل ذلك داخل قصر الأميرة «مهمنة» حاكمة المملكة وخارجها بمعونة «الغريب» (محمد الحبسي) الذي تخطط أياديه الخفية حاضر الواقع، ومستقبل الغد بما سيجيء به، وكأنها أياد قدر ميتافيزيقية، تشكل خيوطها الواقع كيفما يشاء ووفقا لما يريد أن يعيد صياغته وتخطيطه. من هنا تقتحم القوى الميتافيزيقية قوى الواقع، وتتلاحم معا لتشكل أقدار شخصيات تتغير مصائرها، وتتشكل أبعادها لمنطق آخر، فيحيلها شخصيات تقوم بالفعل الدرامي، استلهاما لما تمليه هذه الإرادة الخارجية: إرادة الغريب/ الزائر. نحن هنا بإزاء إشكالية درامية جديدة لا تعتمد في أطروحتها على واقع أحادي المفهوم، ولا على خيوط قدر ميتافيزيقي خالص، وإنما على إمتزاج النفس الانسانية بروحها، برغبتها في الخلاص، بتعطشها للمعرفة، بجوعها الى التضحية بالذات من أجل الغير. فاستبدال الجمال بالقبح، ما هو الا إقحام الملكة في رؤية ترى الحقيقة عارية دون مواربة أو تجميل. والقيمة الجوهرية لهذا العمل - في ظني - أن شخوصه المسرحية لا تحركها خيوط خفية، فتمسي شخوصا عرائسية، بقدر ما يحركها «ميكانيزم» آلية العلاقات الانسانية ووضعية الانسان داخل اختبارات مستمرة، تسعى للافصاح عن مكنوناته وعما يعتمل بداخله. لذلك يلعب (الصوت الداخلي) دورا جوهريا في التعبير عن ذوات هذه الشخوص. ويريناالمخرج بحذق ومهارة هموم أبطاله: الأميرة «مهمنة» وأختها «شيرين» وشخوص المسرحية الأخرين: ما يحركهم؛ ما يستفزهم، وما يصبون إليه ويتعطشون لمعرفته عبر أصواتهم الداخلية التي تكشف أمامنا الجوانب الخفية لهؤلاء الأبطال كل على حدة، فنكتشف صوت الأميرة الداخلي، دون أن تعرف «شيرين» ما تفكر أختها فيه، ونشاهد نحن كنظارة - ما تراه «شيرين» في «فرهارد» دون أن تدركه «مهمنة» عندما يفكران معا في ذات الشخص المشترك الذي يجمع بينهما ويفرق فيما بينهما. فتتوقف حركة الشخوص، لتسرق اللحظة أعيننا، ويقحمنا المخرج - عن وعي - في لاوعي شخوصه. وتمثل حركة «مهمنة» و «شيرين» ومعا على مستوى الحركة الدرامية، أروع ما يمكن أن يشاهد فوق خشبة المسرح، ألا وهو توحد «مهمنة» و «شيرين» في حركة أقرب الى الباليه، تسلم كل منهما الأخرى، وكأن الشخصيتين تدوران في فلك ووجود متوحدين، يتسم بأسراره وصمته، يكون «فرهارد» مركزه، ونقطة هجومه وارتكازه. ومع أن استخدام أسلوب التقنية «البلاي باك» ليس بجديد على فنون اللغة المسرحية، فهو فن مستعار من اللغة السينمائية، إلا أن دلالات هذا الاستخدام التقني كان موظفا توظيفا فنيا رائعا، أضفى على مشاهد المسرحية أبعادا ودلالات مسرحية عميقة؛ خاصة عندما يمتزج الصوت بالحركة الموحية لـ «مهمنة» و «شيرين» معا، داخل إطار بصري تلعب فيه الإضاءة، بتركيزها وألوانها وخفوتها وإيقاعها دورا أقرب الى «الحلم» السابح في قدر كبير من الشفافية. يضعنا كل ذلك - في الوقت نفسه - داخل أتون الأحداث المتأججة التي تشكل بدورها الصراع الدرامي للعمل المسرحي بأكمله.

سينوغرافية العرض المسرحي

يمثل الديكور والملابس العنصرين الماديين للعرض المسرحي وتنبع وظيفتهما الدرامية الجوهرية أنهما يمثلان إطارا خارجيا وداخليا هامين لنسيج العمل الدرامي ككل، وبنائه الفني من جهة: كما يشكلان من الجهة الأخرى مناخا مسرحيا بالغ التكثيف، يؤكدان بدورهما الحالة المسرحية التي اكتشفها النظارة في هذا العرض المسرحي الجاد.

يستحيل هذا الديكور المركب ذو الوظائف المتعددة والذي ينفتح تارة عن قهوة المعلم «بمهرام» وتارة أخرى تتغير القهوة لتصبح قصرا، لتتشكل جوسقا، فغابة تزدهر بالاخضرار، فتتفجر الجبال الصماء ينابيع مياه، آتية بالحياة للأرض المتعطشة للاخصاب والأمل.

والفكرة الدرامية التشكيلية التي صممها الفنان الدكتور عبد ربه حسن مع تلامذته في شعبة الديكور الذين قاموا بتنفيذها، هو أن يمثل هذا الديكور المركب على المستوى المرئي الطابع الطبوغرافي للعمل المسرحي برمته: مواقعه - أماكنه - أطره وحدوده الواقعية من جانب، وطابعا دراميا بليغا في تعبيره الرمزي من الجانب الآخر؛ عندما تتجمع هذه الأمكنة والمواقع لتخلق معاني شمولية تصوغ المكان والزمان فتحيلهما دلالات وخصائص تمس جوهر العرض المسرحي وفكرته المحورية، وشخوص أبطاله وذواتهم، لتلتحم معا، ممثلة كيانا دراميا خالصا، يبعث النبض في خامات الديكور

الورقية والخشبية، ويشكلها حياة تمتزج بحيوات أبطال العرض المسرحي : شيرين ـ الأميرة مهمنة ـ فرهارد ـ الغريب ـ الوزير ، بهزاد، والشعب معهم. وكأن العام يدخل في الخاص، والتفاصيل يستغرقها الهم العام، والواقع يوحي بالخيال، والخيال يستنبته الواقع في شكل أقرب الى الحلم والملحمة والاسطورة، داخل مناخ شرقي له خصوصيته. وعندما تشع الاضاءة بنورها نحو تلك المواد الديكورية الصماء ، عندئذ تستحيل إيقاعا متدفقا من الحركة، وتتدفق ألوانا متناسقة، وتزرع مناخا أسطوريا ، يشدنا نحو ما يرمي المخرج إيصالنا إليه ، فيضعنا في سفينته لتبحر بنا في بحر صاخب ، وتصلنا بر الأمان، بعد أمواج الشك المتصارعة مع اليقين، والكراهية مع الحب المقهور فتؤكد على «ثيمة» التضحية بالذات من أجل الآخر، وتخرج القضية من محدودية إطارها المرسوم ومعانيها الذاتية لسمو فكرة التضحية من أجل حب أكبر وأعمق ألا وهو حب الوطن!

لذلك كله تغدو الديكورات التي صممت ونفذت شيئا من قبيل النحت البارز، وتخرج عن معاييرها وبعديها الممثلين لطول المسطح وعرضه الى عمق البعد الثالث، فتتشكل مجسمات منحوتة، تبرزها الألوان ، والاضافة الموحية، كتلا تحيل خشبة المسرح المسطحة ذات الفتحة الفارهة الى فضاء يتخلق من عبقرية اختيار الأماكن المسرحية وتحريها واختفائها وظهورها فتتوالى كل منها وتتواصل كعقد لا تنفرط حباته بداية ـ المقهى فالمخدع فالجوسق فقاعة العرش، الى منطقة الجبال التي تصبح أفلاجا. تتجمع هذه الأماكن داخل جبال الغابة وصخورها التي تمثل خلفية المسرح وبانوراما المكان المسرحي، وكأن هذه الأماكن جميعها أطفال للمكان الأم/ الوطن، حيث تنشق الجبال فيه، وتتحطم على يدي النقاش/ الفنان عندما تتبدل ريشته الى معول، يشق به الصخور فتستحيل ماء عذبا تتذوقه الألسنة العطشى، والقلوب الظامئة. تبدو كل هذه الأمكنة مركزا لسينوغرافية الفضاء المسرحي، تحقيقا لرؤية المخرج/ المعد، لتتوالى كصفحات كتاب يضع المخرج دفتيه أمام ناظري قارئه، أي متفرجه في سهولة وعذوبة.

لقد أكدت تقنية حركة هذه الديكورات ـ بظهورها واختفائها للطابع الأسطوري للعمل المسرحي الذي نشاهده، وطابع الحدوتة الشعبية وسردها وتطورها، ونموها الدرامي باطراد نمو أماكنها ومناظرها وتغير مشاهدها. ومن أهم هذه الاستخدامات مخدع الأميرة «مهمنة» الذي تنام فيه أختها «شيرين» المريضة مرضا عضالا، فتتغير الوظيفة وتصبح أرضا يسير فوقها البشر. وتتم تقنية التغيير بطريقة بالغة البساطة وشديدة العمق، فهي مجرد قرص دائري يرفع فيكون مخدعا، أو يوضع فيفترش الأرض، ويمثل جزءا من أرض المقهى أو الطريق العام، أو جانب من الجبل، أو عرشا للملكة. أما سمة التغيير الأخرى الهامة التي اتسمت بها طبيعة هذه الديكورات، فهي إحالة خشبة المسرح حيث تعودنا أن نراها مقرا لندوة أو مؤتمرا علميا، لتتغير الخشبة وتتعدد وظائفها في الإعداد والتركيب بكواليسها الجديدة المصنوعة ، وبإمكانيات تغيرها تغيرا سريعا ملموسا خاصة عندماإمتد عمق مقدمة خشبة المسرح مترين الى الامام. كل هذا ساعد على خلق خشبة مسرح تنبض بحياة عرض مسرحي متكامل.

الملابس ما بين التاريخ والقدر المأساوي

في منظومة الرؤية التشكيلية/ البصرية التي حققها بجدارة طلاب شعبة الديكور تحت إشراف أستاذهم د. عبد ربه حسن يستكملون هذه الرؤية ويصوغونها داخل إطار أزياء المسرحية تحت إشراف أستاذهم د. عبد المنعم علواني، حيث صممت ووضعت لها الخطوط العريضة المتمثلة في تحقيق السمة المأساوية لشخوص المسرحية، مع قدر من الإبهار التاريخي الذي يعكس العصر والطراز فتتصارع الثيمة الرئيسية لهذا التصميم بين هاتين الفكرتين الأساسيتين فكرة الواقع التاريخي والزمن القدري المأساوي. نحن نشاهد تصورا للأزياء يتسم بالزخرفة اللونية حينا، والألوان المبهجة المتمثلة في أزياء الأميرة «مهمنة» و «شيرين» و«الوزير» على المستوى الأول، بينما تطرح الألوان «البنية » والداكنة حالة الشعب في المقهى على المستوى الثاني. في الوقت الذي يوضع الزي المسرحي لكل من الأب «بهزاد» وابنه «فرهارد» في المستوى الثالث حيث يميزهما ويفرق فيما بينهما في الوقت نفسه. فيخصص لزي «فرهارد» ألوانا ساطعة تتسم بالهارمونية والتدفق الأحمر الداكن والأزرق والأبيض مكونا تناسقا فنيا يعكس شفافية روحه الفنية، وعنفوان شبابه ، وقوته الجسدية العاتية. وفي أثناء ذلك كله، يضعنا زي «الغريب» في مواجهة قدر يتسم بالرمز والدلالة حيث الجلباب الملتفة بها وشاح يلف جسد الممثل (محمد الحبسي)، ويتسم هذا الرداء بلون الأرض الترابي، وكأن «الغريب» قد خرج لنا توا من أعمق أعماق الأرض، لا يقف أمامه حائل، يسير الهوينى بخطاه الوئيدة، يجر رداؤه الأرض جرا وكأنه يحتضن بين ذراعيه الأرض ومن عليها، سائرا فوقها بشموخ وغموض نحو هدفه المرصود. ويؤدي هذا الطراز من الأزياء خدمة درامية كبيرة للممثل مؤكدا أبعاد شخصيته الدرامية. فهو زي ضخم ثقيل يساعد على ثقل الحركة وحكمتها، ويضع المتفرج آنذاك أمام لغز الشخصية «الغريب/الزائر» حيث لا يظهر قبحه وتشويه وجهه عند بداية ظهوره ، ويضعه المخرج منذ بداية العرض المسرحي في مكان فوق الدكة صامتا صمت الموت، يمثل وجوده سرا ليس بمقدورنا اكتشافه بعد، حتى تأتي اللحظة المواتية لنكتشف سره ونزيح قناعه: إننا إزاء شخصية غامضة، يحمل فوق ظهره «زكيبة» أقرب الى الجوال، هي عتادة وزاده، ومخبأ لأعاجيب هذا «الغريب» الساحر وأفانينه ، يحمله فوق ظهره وكأنه قدره، مثله مثل «سيزيف» يحمل صخرته وقدره، ليرهص بالكارثة وشيكة الوقوع في المملكة . ولهذا يتسم رداء هذه الشخصية وزيها المسرحي بأهم ملمح تعبيري يعبر في آن واحد عن صدقية الشخصية، ودرامية الحدث، وما يفرضه عل الآخرين.

الإضاءة باعث للحياة ومصدر للفن

لم تؤد الاضاءة في هذا العمل المسرحي الجاد دور «الانارة» التقليدي، بل بحثت عن معادلات بصرية في اللون والدرجة والمساحة لخلق المناخ الأسطوري، الذي يرتبط أوثق الارتباط «بالحلم» العام المعبر عن الأحلام الخافية للشخصيات المحورية: الأميرة مهمنة — شيرين وعلاقتهما بالفنان فرهارد. تصبح للإضاءة هنا دور تعبيري يصيغها ويرسمها وفقا لما تشعر به الشخصية في حالة ومناخ لهما خصوصيته وارتباطه بالواقع الحياتي والخيالي للأحداث الدرامية. كما تأخذ الاضاءة في هذا الجزء من الحدث مكانا وسطا ما بين الوظيفتين: الإنارة والتعبير لتخلق إيقاعها الخاص، تحقيقا لخصوصية أخرى ترتبط بالمكان المسرحي، فتصاغ خشبة المسرح من مكان محايد متسم بطابعه التعليمي عند القيام بتقديم ندوات أو لقاءات فكرية جامعية، الى لقاء آخر ينطبع بطابعه الفني المسرحي الفريد، وأطروحته الفكرية الانسانية. فالمكان على بساطته تتغير معالمه، ويزداد تركيبه، فيصبح خشبة مسرح تموج بالفعل الدرامي الحي. وتلعب الاضاءة داخل خشبة المسرح الجديد دورا جوهريا في إحالة حيادية المكان، الى توصيفه وتطبيعه بطابع ما يعرض فوقه، وخلقه زمانا ومكانا متفردين، يتشكلان وفقا لما تطرحه عبقرية الإضاءة من تحديد للمناخ والإيقاع، واحتواء مشاعر المتفرجين وإدخالهم - بحنو ورفق تارة، وبقصدية ووعي متسمين بجماليات اللحظة الدرامية المعروضة تارة أخرى، عندما يستوعب المشاهد ما يسمع ويرى فوق الخشبة.

لعل من أهم سمات هذه الإضاءة هي وعي المخرج التام بمفردات لغته وتمكنه من أدواته وسيطرته على المكان والمناخ وجمهور النظارة، ليعطي درسا أكاديميا لطلابه في كيفية التعامل مع إضاءة تبعث الحياة في الموت، وتكون مصدرا للفن المسرحي الأصيل.

ومما يلفت النظر في هذا العرض المسرحي بعض المشاهد التي نذكرها هنا على سبيل المثال لا الحصر: عندما تقترب الأميرة مهمنة وتلتقي لقاءها الأول بالفنان / النقاش فرهارد، فتتمركز الإضاءة في بؤرة الحدث المعروض، ونشاهد إضاءات المكان بأكمله خجلى، احتراما للحظة اللقاء، فتتوارى خلف الحدث الرئيسي، وكأنها تأخذنا - جمهور النظارة — للقاء حدث الشخصية بشكل متسم بنعومة روحه الشاعرية، حتى نصغي معا لما يطرحه العقل الباطن للأميرة مهمنة، فنصغي الى صوتها الداخلي وكأننا نسترق السمع والنظر الى قلبها دون أن تشعر هي بنا، فنكتشف سرها العظيم، لحظتها لا يشعر الآخرون كذلك بأننا قد عرفنا هذا السر. إنهم لم يكتشفوه بعد.. ولم يعرفوه قبلنا !!

تضعنا الإضاءة إذن في لحظة مكثفة من الاستنارة الدرامية للحدث المسرحي، فيمهد ذلك لحدث مسرحي جديد، يتواصل مع الحدث الأول.. مع السر الآخر الذي نكتشفه كذلك عند «شيرين» أختها. ونعرف - نحن النظارة — سرها الكبير وحبها منذ الوهلة الأولى - «لفرهارد»، مثل أختها وكأن الأسرار تستحيل مفردات لغة تتسم بسريتها، تسمح لنا نحن فقط بمعرفتها، واكتشاف مصادرها، دون أن يعرف الآخرون ذلك، هذه القدرة المعرفية تزيد من استجابة المتفرج من جانب، وشعوره بتقدير مبدعيه لذكائه وفطنته من الجانب الآخر. لكن الوظيفة الأهم - في رأيي - أنها تحيل هذا الحدث بأكمله الى مادة مسرحية أقرب الى القصيد الشعري، من مجرد كونها سردا لأحداث أو اكتشافا لحقيقة. فطبيعة القصيد الشعري أنها تخاطب كل مستمع ومشاهد على حدة دون اقتحام أو تعال.

إن الاضاءة — هنا - تضفي قيمة درامية مضاعفة، و شعورا مفعما بالترقب والتوتر الدرامي، والشعور الوجداني المشترك لقيم إنسانية كالحب والغيرة، وامتزاج روح الفن بالجمال الخالص. لقد لعبت الاضاءة هذا ا الدور الملهم، ومنحت معانيها شمولية فنية ومضامينها روحا إنسانية.

ومن أهم لحظات تلك الإضاءة المسرحية، أنها كانت تخفت قوتها، وتتغير عند دخول «الغريب» من خلفية خشبة المسرح،وكأنها أشعة ضوء تسبقه لتمهد لدخوله، وتظل هذه الأشعة مستمسكة به، ومستمسكا بها، فتضع المكان بأسره تحت قبضته، وأسر نفوذه. من هذا المنطلق تتغير إضاءة المقهى من مجرد إنارة الى وظيفة أكثر درامية في الإيحاء والمعنى الدرامي، وذلك عندما يتحرك «الغريب»، ويكشف النقاب عن نفسه أمام الجميع، فتسبقه الإضاءة وتلاحقه أينما يسير، وتقدمه، ثم تتوارى خلفه، لتتزامن معه فيما بعد. بهذا المفهوم أيضا يصبح وجود «الغريب» في قصر الملكة «مهمنة»، بل في مخدع الأميرة «شيرين» شيئا أقرب الى التواجد الميتافيزيقي الذي يقهر طبيعة المكان، ويضرب بمادية الزمان والمكان بعرض الحائط يسعى هذا الوجود الميتافيزيقي الى فهم الموجود «الواقعي» بمعيار آخر، بهدف الوصول الى ما هو أهم من ذات الواقع نفسه، إنه جوهر الحقيقة عن أنفسنا، عن ذلك القابع داخلنا، وكأن الاضاءة هنا هي إضاءتنا الداخلية، هي ما ينزوي داخل ذواتنا. لذلك وظفت الإضاءة على يدي المخرج وتحولت الى بطل درامي يغشى عالما، يخترق أسواره، وحدوده ليعين المتفرج في البحث معه عن تلك الحقيقة ... ذلك الفردوس المفقود.

وتكثر الأمثلة، وتتعدد الوظائف لعنصر الإضاءة، فتتمثل مفردة جوهرية من أهم مفردات هذا العمل المسرحي الكبير. ولا يمكن لنا الحديث عن الاضاءة بشكل ينفصل عن الموسيقى، وكأننا نتحدث عن الحياة البشرية دون أن نذكر روحها ألا وهي الموسيقى.

الموسيقى بطل من أبطال العمل المسرحي

الموسيقى في هذا العمل المسرحي بمثابة الهواء للانسان، إنها مثله تهبه الحياة، وجودا فنيا حيا. ولا يمكن للعمل الفني تماما

كالانسان أن يحيا دون إيقاع، وكذلك الايقاع في «فرهارد وشيرين» لا يتخلق من الإضاءة الموحية والمعبرة فقط،بل يولد العمل المسرحي مـن روح الموسيقى التـي تتزامـن في هذه المسرحيـة بشكل متـواز ومتناغم مع فنون المسرح الأخرى: «الأداء التمثيلي» ، «سينوغرافية العـرض المسرحي» ، «الـديكـور والملابـس والإضاءة» ليستكمـل الإيقاع دورته، ونشعر بتواجده عبر معياري الزمن والمساحة: زمن العرض المسرحي ، والمساحة (الفراغ المسرحي).

لذلك تغدو الموسيقى بطلا حقيقيا من أبطاله الرئيسيين، لا تقل في أهميتها عـن مفردات العرض الأخـرى. والقيمة الجوهـرية لهذه الموسيقى التي استلهمها المخرج/ المؤلف الثاني للتجربة المسرحية، تنبع من المعزوفات العالميـة المجهولة في معظمها عن أسماع المتلقي، وقد أعدها المخـرج بنفسه ، ليعيد ترتيبها، ويضعها معـا في تناسق وتضـاد مقصوديـن، فيستكمل خطهـا الـدرامي لتتـلاءم والخط الدرامـي العام، ويتواءم معـه، وكأنه صاغهـا من جديـد، لتصبح بمناخهـا الشرقي، وإيقاعـاتها المتنوعـة القريبة مـن آذان متلقيها، معزوفـة موسيقيـة قد ألفت خصيصـا لهذا العمل ، فتبـدو وكأنها «قطعـة موزايكـو» شرقيـة المنبت ، ثـرية بمـدلـولاتها الدراميـة، ومضامينها الفنية الدرامية.

ولعل مـن أهم وظائف هذه الموسيقـى، أنها قامت أولا بـإعداد المتفرج وتهيئته في الدخول / الواعي/ المتلهف لرؤية ما سيشاهده بعد قليل، عند سماعه هذه الموسيقـى في افتتاحية العرض المسرحي وعنـد لحظات إطفـاء الإضـاءة (البـلاك أوت) لتغيير الديكـورات. فكانـت معينا وسنـدا للمتفرج، للـدخول في إهـاب المناخ المسرحـي العـام. لقـد وضعت الموسيقـى العـلامـات والدلالات لـلأحـداث المسرحية، كما أنها رسمت الخطوط العـريضة لشخوص المسرحية، وأبطالها ، فكانت تـارة سابقة لزمن حدوث الفعـل الدرامي بهدف التمهيد، أو تكون متوازية للتأكيـد على سمة هذا الفعل، أو في تقويته ومساندة إيقاعه، وبالتالي تزايد اهتمام المتفرج وتواصله مع التوتر الدرامـي للحدث المشـاهد وما سيـؤدي إليه، أو أن هـذه الموسيقى تلاحق الحدث بقصـد التعليق عليه والتأكيد على الشحنـة الدرامية التي يزخر بها .

الموسيقى في هـذا العمل المسرحي الكبير تعبر عما نريـد أن نراه نحن في الحدث المسرحي، ومـا نشعر بالحاجة إليه لتأكيـده. كانت الاضاءة ستفقد الكثير من مدلـولاتها، إذا انفصلت عنها الموسيقى، ولم تمتزج روحهـا في جسدها، كـأن الإضاءة والموسيقـى صنوان وقرينان لا يمكـن الفصل فيما بينهما، أو القطع بمن يكـون الأصل ومـن هو القـرين؟! لكـل هذا جـاءت الموسيقى بطـلا من الأبطـال المشاركين في خلق هذا العـرض تأكيدا لحساسية مدلـولاته، وإثراء لمعاني إشاراته ، وبعثا لروح الدراما فيه.

الأداء التمثيلي المتميز

لو أننـا لم نعرف منذ البـداية أن ممثلي العرض المسرحـي، هم طلبة يقـدمون إلينـا مشروع تخرجهم لهذا العـام الدراسي ، لتـأكد يقيننـا مـن أن هـؤلاء ممثلـون على مستـوى طيب لهم تجاربهم المسرحية التي تسبق مشروعهم هذا. لقد استطاع هؤلاء الشباب من طلبة وطـالبات قسم التمثيل والاخـراج أن يقدموا درسـا رائعا في فنـون التمثيل وأداء فنيـا محسـوسا متنـوعـا حيث يمثلـون بهذا العرض الدفعة الثانية لخريجي قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب وهم: فـاطمة الشكيلي في دور الأميرة مهمنـة ، وفضيلة المخينـي في دور شقيقتها شيريـن ، ومحمد الحبسي في دور الغـريب، وعبـدالله الزدجـالي في دور فرهـارد وهلال الحبسي في دور الـوزير وسعيـد الكثيري في دور بهزاد. إنهم الممثلـون الـرئيسيون في هـذا العـرض المسرحي الجاد، ومعهـم تسعة عشر فتـى وفتاة يمثلـون السنوات الأولى من قسم التمثيل والإخراج ، يحملون على عاتقهم مسؤوليته. تميز هؤلاء الشبـاب بخصائص متعددة قلما نشاهـدها في عروض مسرحية أخرى: الطزاجة في التعبير ،الحيوية في الأداء فوق الخشبة، الدقة في الحركة على المستـوى التشكيلي الجمالي المحسوب، الحفاظ على ايقاع العمل المسرحـي، وتزايده رويدا رويدا ليصـل لذروته في اللوحـة الجماعية الأخيرة عنـدما يلتقي الجميـع (الشعب تقـودهم الأميرة مهمنة والنقـاش فرهـارد) بهدف البـناء ، وكسر العقبـات والصخور التي تقف سـدا منيعا أمام سواعد فرهـارد التي تتحول أنامله الى قـوى عاتية، ودماء تجري في عروقه كـي تصل الصخور الصماء بمصادر ميـاهها العـذبة السـائرة نحو الأرض الظـامئة ، والأفواه العطشـى من جماهير الشعب. وتتشكل الحركـة المسرحية ومناظرها لتنتقل بنا في رحابـة ويسر، فيتتابع أمام أعيننا المكان تلو المكـان ، من نبـع الى نبع مـن المقهى الى داخـل القصر وخارجـه، في جوسقه، في مخدع الأميرة، لنعـود ثانية الى الجبال. ويتـم ذلك أمام أعيننا كمسرح سحري خلاب يبدع خطوط تحركاته ممثلون مهرة، ومؤدون مبدعون. كان على رأس هؤلاء المبدعين الشباب:

فـاطمـة الشكيلي التي أثبتـت العـام تلـو العـام، خاصـة بعـد اشتراكهـا في المشروع الأول لتخريـج دفعـة ٩٤/ ١٩٩٥ من طلبـة وطـالبات شعـب قسم المسرح، في العـرض المسرحي «مـركب بـلا صياد» وكذلـك هذا العام في العرض المسرحي «فـرهارد وشيرين»، تثبت أنها طاقة إبـداعية هائلة تتفجر موهبة وإبـداعا، فهي مكسب كبير للمسرح في سلطنـة عمان.إن هذه الفنـانـة الشـابة تملـك مـن القدرات الخلاقة والثقافية ، ووعيا بـالكلمة والحركة ، ما سيجعلها على رأس قمة كثير من المبـدعات . وأؤكد أنها واحدة مـن أفضل من شاهدت من الممثلات الموهوبات في الفترة الأخيرة ، فهي لا تقـل تميزا وندرة وقيمة فنية عن أولئـك الفنانات الموهبات في بقاع شتى من الوطن العربي. لقد أدت دورها «الأميرة مهمنة» باقتدار ووعي، في حركـة مرسومـة رشيقة دقيقة ، وشعـور انفعالي غامـر خصب كنبع مياه الافلاج الصافية إنها تملك حسا فنيا وموهبة فذة تضعها بخطواتها الثابتة على قمة الحركة المسرحية والتليفزيونية والإذاعية ليس فقط على مستـوى سلطنة عمان ، بل في دول الخليج والـوطن العربي بأكمله.

محمد الحبسي في دوره «الغريب» استطاع أن يؤكد كذلك موهبته الفنية وقدراته الابداعية. ونجح في تحقيق أبعاد دوره المرسومة بفضل ذلك الغموض الذي أحاط بشخصيته ؛ عبر حركته الوقورة أحيانا، الواثبة الفجائية أحيانا أخرى، وأدائه الهادىء الرزين الخافت التعبيري ، وملابسه التي أثقلت من حركته - قصدا - فأدت به الى أن يتحرك فوق الخشبة حركة محسوبة دقيقة، تسرق أعيننا فتفتح مغالق المستحيل، وشفرات سحره الغامض، وخفايا أسراره المخيفة.لقد أدى محمد الحبسي دوره بوعي وفهم وبساطة وعمق في آن واحد، صارخ التعبير تارة ، بالغ الهدوء والدلالة تارة أخرى، ليضعنا — كمتفرجين — في أتون المأساة ، وخيوطها المتشابكة.

إنني على يقين من أن العرض المسرحي «فرهارد وشيرين» قد أعلن بقوة ووضوح عن مولد الفنان العماني محمد الحبسي، ليشغل مكانه الذي يستحقه في الحركة الفنية الإعلامية العمانية.

عبدالله الزدجالي .. بنفس القدر من الالتزام الفني قدم هذا الخريج الشاب في دوره «النقاش / الفنان فرهارد» ملامح شخصية وصورة تنبض بالحياة، تؤكد على أن الفنان الشاب / الزدجالي قادر على العطاء إن أراد.

هلال الحبسي.. التزم في دوره «الوزير» بالأبعاد المرسومة لدوره فعكس لنا «وزيرا عاشقا» مترددا، خائفا ، إنسانا. وبوعي الاحساس بالكلمة نجح الحبسي في تشكيل الدرجات اللونية المتباينة في دوره ليحيل منه صورة إنسانية حية، وليس مجرد نموذج تقليدي لوزير نمطي.

أما سعيد الكثيري - ففي ظني - أنه تمكن في حدود إمكانياته أن يمثل دور «الأب»، وكأن هذه الشخصية قد خلقت له، وخلق لها. ورغم صغر سنين عمره الفتية فإنه لو استمر الكثيري في المشاريع المسرحية في المستقبل، فسيؤدي في معظم حالاته هذا النموذج من الأب النمطي، الذي يحافظ دوما على التقاليد، ويستمسك بالأرض المعطاءة بكل ما تحملها من أصالة.

ولا يفوتني أن أهنيء جميع المشاركين من شباب قسم الفنون المسرحية الذين ساهموا بالتمثيل داخل هذا العمل المسرحي الكبير وهم : راشد العبري - جابر الحراصي — حمد المفرجي - سعيد السيابي — شنون السيابي - مسعد المعنى - سالم العبري — وليد الخروصي - وداد الميمني - أسماء العدواني — سامي الشلي - ناصر الرقيشي — حسين العلوي - إبراهيم المحروقي - إيمان الزدجالي - مريم الشرجي - زوينة السعودي — فاطمة اليزيدي - سعيد السيابي (المحول).

وينبغي على الناقد أن يعبر عن دهشته وتقديره البالغ لطلبة شعبة الديكور في قسم الفنون المسرحية الذين شاركوا في تصميم مناظر العرض المسرحي وتنفيذها، وقيامهم مع زملائهم من الأقسام الأخرى بتغييرها في أثناء العرض المسرحي وهم:

آسيا البلوشي - سعاد القرازي — سعدية السعدي — شيماء البوسعيدي — طاهرة المعولي — عبير الفارسي. والتقدير لمساعدي الاخراج وإدارة المسرح من طلبة القسم وهم:

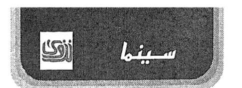
عبدالله السعيدي — ماجد المقبالي - محمد المهري - ناصر الرقيشي.

لقد استطاع هذا العرض المسرحي «فرهارد وشيرين» أن يحقق سمة من أهم السمات العلمية والتربوية التي تحلم به المعاهد الفنية الأخرى في الوطن العربي : وهي سمة الاشتراك الفعلي والتعاون الوثيق بين طلاب وطالبات الشعب الثلاث لقسم الفنون المسرحية كما في مشروع تخرج دفعات السنة النهائية لهذا القدر من التميز. حيث اضطلع طلاب شعبة التمثيل والاخراج بالأدوار الرئيسية في المسرحية ، بينما قام طلاب شعبة الديكور بتصميم وتنفيذ مناظرها المختلفة. وفي الوقت نفسه تابع طلاب شعبة النقد والدراما العمل بالدراسة والتقييم والنقد، حيث تعمل هذه المجموعة كلها تحت إشراف أساتذة القسم : «فمشروع كهذا - كما يؤكد الدكتور هاني مطاوع رئيس قسم الفنون المسرحية بالوكالة ، ومخرج العرض ومعده - يمثل لطالب قسم الفنون المسرحية بداية الاحتكاك الحقيقي مع جمهور المتفرجين . حيث تبدأ إعلان انصهار الدراسة النظرية والعلمية للطالب في بوتقة المسرح الحي، فليتئم الجانب النظري الأكاديمي مع الجانب العملي ليصبح الطالب معدا للمشاركة في الحياة المسرحية العملية».

وفي رأيي أن هذا المشروع يعد بدوره أجيال الشباب من الفنانين المثقفين منذ السنوات المبكرة داخل القسم الى الاحتكاك بمشاريع السنوات الأخيرة لمعرفة أسرار اللعبة المسرحية وفنونها وإعدادهم إعدادا علميا فنيا صحيحا لمشروع تخرجهم وحلمهم الكبير الذي تحقق في العرض المسرحي «فرهارد وشيرين» وتحقق معه بشكل متواز ومتزامن نجاح علمي وتربوي كبير لايقل أهمية وقيمة عن النجاح الأول.

لقد استطاع الدكتور هاني مطاوع أن يشكل من هذا العرض المسرحي معزوفة فنية رائعة عبر هارمونية ونسق رائعين : تلتحم فيها الألوان والموسيقى داخل سينوغرافية مسرح، يخلق من الخشبة المحايدة، قوس قزح باهر، يجعلنا نعيش أسطورة دراما الزمن، ونحيا عبقرية المكان المتغير الذي يتخلق أمام أعيننا واقعا حيا ، يطفق بالعذوبة والرقة والسحر، سحر الفن الذي لا ينتهي لقد نجح المخرج ليس باعتباره واحدا من أهم المخرجين المسرحيين العرب المعاصرين ، ورائدا من رواد هذا المسرح فحسب بل كمسؤول يتحمل مسؤولية القيادة والاشراف على القسم المسرحي الذي يتعاون معه فيه نخبة من الأساتذة بكلية الآداب - جامعة السلطان قابوس، فيكون بذلك رائدا ومساهما جوهريا في تكوين أجيال من الأكاديميين والمثقفين المسرحيين من الشباب العماني الذين سيحملون - بلا شك - لواء الحركة المسرحية عن قريب.

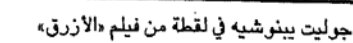
* * *



ثلاثة ألوان

١ - الأزرق

أمين صالح *



جوليت بينوشيه في لقطة من فيلم «الأزرق»

ثلاثية المخرج البولندي كريستوف كيسلوفسكي التي يحمل عنوانها ألوان العلم الفرنسي: الأزرق، الأبيض الأحمر.. والتي تمثل: الحرية المساواة الإخاء.. لا تحاول - هذه الثلاثية - أن تحلل أو تسبر أو تستجوب تلك المفاهيم على المستوى السياسي أو الاجتماعي، إنما تحاول أن تعرضها في إطار فردي، شخصي. فالمخرج كيسلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو كريستوف بيزيفيتش ليسا مهتمين بالبحث في شعارات الثورة الفرنسية، وليست الحرية التي يريدان إستقصاءها هي حرية الاختيار أو التعبير، بل المفهوم المجرد للحرية الفردية. إنهما

* ناقد من البحرين.

يدرسان مدى قدرة الفرد عل عـزل نفسه ليس فقط عن محيطه وعائلته وأصـدقائه ومهنته واهتماماته، إنما أيضا عـن ماضيه وذكرياته.

في الجزء الأول «ثـلاثـة ألــوان.. الأزرق» (١٩٩٣) تحمـل الحرية بعدا تراجيديا. جولي (جولييت بينوشيه) امرأة باريسية تفقـد ابنتهـا الصغيرة وزوجهــا الموسيقـار الشهير في حـادث سيارة، فتبلغ الحالة القصوى من اليأس والانهيار الداخلي التي تـدفعها الى محاولـة الانتحار لكنهـا تتراجع، وتقـرر قطع كـل الخيوط التي تربطها بالماضي، وفصل نفسها عن الواقع، والنأي عن أي ارتباط عاطفي أو عـائلي أو اجتماعي أو مهني.. إنها ترتد الى ذاتها لتسكن جـرحا عميقـا مغلقا بـالحزن والوجـع والألم، وتحيـط نفسها بصـدفـة صلبـة لا يسهل اختراقهـا، ثـم تمشي معصوبة العينين نحو الفراغ الهائل.

تطلب جـولي من محاميها بيع البيـت الفخم، وترفـض حب صديقهـا الموسيقي ومسـاعدتـه في إكمال المقطوعـة الموسيقية الأخيرة التي تركها زوجها، وتقيـم في شقة صغيرة عادية لتبني لنفسها حياة جـديدة، مجهولة معزولة، ولتتجـرع فيها أحزانها قطرة قطرة.. وحيدة وخائفة.

لكن الـواقع يرفـض أن يدعها وشـأنها، إنه يحاول اختراق عالمهـا بإلحاح.. مـن النافذة تلمـح أشخاصـا يضربون الـرجل يهرب ويطرق بـابها ناشدا المساعـدة لكنها لا تفتح. بعـد تردد طـويل تفتـح الباب فـلا تجد أحدا. الفيلـم لا يفسر ولا يوضـح الحدث العابر، بل يـدع لنا تأويل المجاز: الواقـع يريد أن يخترق الصدفة وهـي تصر على الانكماش والنأي، لكن في الوقـت ذاته، ومـن جانبهـا، نجد ذلـك الصراع الـداخلي العميق بين الانفتـاح والانغـلاق، الانفصـال والارتبـاط، الحيـاد والمبـالاة الانكفـاء والفضـول.

إنها تقضي أوقـاتها في التجـول داخل شقتهـا، التحـديـق في أشيـاء تحمل شحـنـات عاطفية خاصة، السباحـة، ارتياد المقهى، زيارة أمهـا العجوز في المصـح.. المحيط الخارجـي بالنسبـة لها أشبه بعـالم مجهول، أشبـه بمتاهـة، ينتحل خـاصيات غـريبة وخارقة، وبوجه خـاص، يثير اهتمامها أو فضولها، وإن بشكل عابـر وطفيف، عازف فلوت يعـزف جزءا من مقطوعـة زوجها الناقصة. مـرة تراه في الشارع يعزف للمارة لقـاء بعض النقود، ومرة ثانية تراه ينزل من سيارة فـاخرة، ومرة ثالثة تراه نائما في الشـارع مثـل أي متشرد.. وعنـدمـــا تسـألــه، في دهشـة وفضـول،عن مصـدر الموسيقى وأيـن سمعها، يعطيهـا جوابـا غامضـا. هذه الشخصية، بمختلـف حالاتها، تظل أيضـا خارج نطاق التـوضيح والتفسير والسبر. إنها خارقـة تقريبـا، وتمثل نوعا آخر من محاولة الواقع اختراق عالمها.

مرارا نجـدها تسبـح وحدهـا في بركـة في محاولة مـوجعة لانهاك نفسها وتحييـد حواسها. وهـي تسعى الى التخلص من الألم النفسي العميـق بتعـريـض نفسهـا لـلألم الجسماني. لهذا نراهـا تحك بعنف كفها على امتـداد جدار راغبة في إيـذاء نفسها واخراس مشاعرها بممارسة العنف البدني والنفسي معا.

إن أول انفتاح لها على العالم الخارجي يحدث عنـدما تقتحم المومـس الشـابة شقتهـا لتشكـرهـا على رفضها التـوقيـع على عريضة مقدمة من سكان المبنى لطرد المومس. إن تعاطف جولي معها يشكل البادرة الأولى لـلاهتمام. بعد ذلك يتاح لها الخروج النهائي مـن العزلـة الصارمـة عندمـا تكتشف أن زوجهـا كان يخونها مع محامية جميلة، وحين تلتقـي بها وتعرف أنها تحمل ابنه في بطنها، تكشف عـن تلك الطاقة الكامنة التـي كانت تعتقد أنها قـد تعطلــت أوتبـددت.. طــاقـة التســامـح والغفــران والحب،وتمنح الجنين أملاك والده. إن اكتشـافها للخيانة يفضي الى تحررها وخروجها من الصدفة، لتثبت أنها لا تزال قادرةعلى العطاء وعلى الحب.

الزمـن في هذا الفيلم عائم، غيرمحدد. إنـه بالأحرى يتـوقف ويصبح بلا معنى إذ من المستحيل معرفة الزمن الذي تستغرقه الأحداث، فليست هنـاك إشارات أو تواريخ أو أحـداث خارجية تسجـل مـرور الـزمـن. السرد اتفاقـي نـوعـا مـا يعتمـد على المصادفات واللقـاءات العابرة. بالصدفة تلتقـي بعازف الفلوت، وبـالصدفـة تكتشف خيـانة زوجهـا، والفيلم يـوجد في زمنـه الخاص ومنطقه الخاص .

الفيلم مرئي كليـا من وجهة نظر جـولي.. فمنذ اللقطة الأولى لها، وهي راقـدة على سرير المستشفـى، نرى صـورة الطبيب - الذي يخبرها عن موت زوجهـا وابنتها في الحادث - معكوسة في بـؤبـؤ عينهـا. والفيلـم مـوسـوم بـذاتيـة حـادة.. فـالمخرج كيسلـوفسكي يـوظـف كـاميرتـه ووســائلـه البصريـة (المونتـاج)والسمعية (الموسيقى) في تأكيـد هـذه الذاتيـة، وفي التعبير عـن ا لحالـة الـداخليـة العميقـة للبطلـة .. كما في زوايـا الكاميرا (تصـوير المنظـور من زاوية مـائلة وفقـا لوجهـة نظر جولي) واستخدام التلاشي (Fade) حيث تختفي الصورة وتظلم الشـاشة لثـوان تعبيرا عن محاولـة جولي الهرب مـن الماضي أو الذاكرة، أو التي تمثل استرجاعات مفاجئة ومرفوضة للذاكرة.

المخرج يعطي أهمية خاصة للتفاصيل الصغيرة ، وهو ينجح في تـوصيل أحـزان وأوجـاع البطلة بشكـل مـؤثـر من خـلال الإيماءات الـدقيقة والصـورة الموحيـة، وتغليب اللـون الأزرق، وبالطبع مـن خلال الأداء الأخاذ والمحرك للمشاعر الـذي قدمته جولييت بينوشيه. إن تحديقها في الفـراغ ، في الأشياء الصغيرة يمنح هذه الأشياء مغزى ودلالة خاصة. وعندما تتلقى نبأ موت زوجهـا وابنتها، تختـزل بالتعبير الـوجهي كـل الوجـع والألم والفقـد.. دون مبالغـة أو إفـراط في التعبير. نحـن أمام وجـه لا يستعير الحزن بل ينضح به.

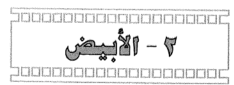
الموسيقـى ذات الطابـع الكلاسيكـي، والموظفـة هنا بشكـل درامـي رائع ومغايـر لما اعتـدنـا عليه، تجسـد صـوت أو رنين الذاكرة، فعندما يجمد الحدث، وقـت معاناة جولي أوجاع ذكرى إلزامية مفروضة عليها، تأتي الموسيقى حادة، ومفاجئة وكأنها تحاول إرغام جولي على استعادة ما تسعى الى نسيانه.الموسيقى

تقتحم عالمها باستمرار، كما لو توحي بأن جولي ربما قادرة على عزل نفسها وفصلها عن كل ما يحيط بها، ولكنها أبدا لا تستطيع أن تتوارى وتختبيء عن ذكرياتها. والموسيقى، من جانب آخر، يمكن اعتبارها الخيط الوحيد الذي يربط «الأحداث»، أوا لحالات.

الزوج الميت يترك خلفه عملا موسيقيا غير مكتمل .. كونشرتو عن وحدة أوروبا. وثمة إيحاء بأن جولي هي التي كانت تؤلف موسيقى زوجها، لكن الفيلم لا يؤكد هذا الاحتمال،غير أنه يؤكد بأنها الوحيدة القادرةعلى فهم موسيقاه وإكمال العمل الناقص.. وهذا ما تفعله في النهاية.

ونكتشف بأن المقاطع الموسيقية التي كنا نسمعها طوال الفيلم ما هي إلا أجزاء متقطعة وغير مترابطة من الكونشرتو الناقص، التي تعزف في النهاية كمقطوعةكاملة، فيما الكاميرا تنتقل من جولي وصديقها، وهما خلف سطح زجاجي. لتظهر الشخصيات الأخرى.. الشاب الذي شهد الحادث، الأم، المومس، المحامية، وأخيرا الجنين.. إنها الشخصيات التي حاولت جولي أن تظل بمنأى عنها، متحررة منها، وهي الآن تتصل بوجودها وتتوحد معا، والموسيقى هنا تعبر عن هذا التوحد والانفتاح إنها لحظات مدهشة، مبهرة غنية بالمعنى.

العديد من الأفلام ربما تطرق الى هذا الموضوع البسيط ظاهريا لكن كيسلوفسكي استطاع بفيلمه هذا أن يقدم عملا قويا، محركا، عميقا، ومتألقا جماليا.. فحاز بجدارة على عدة جوائز من مهرجان فينيسيا ٩٣ كأفضل فيلم وأفضل ممثلة وأفضل تصوير.. إضافة الى جوائز نقاد لوس انجلوس كأفضل فيلم أجنبي وأفضل موسيقى .. الى جانب جوائز عالمية أخرى.



٢ - الأبيض



جولي ديلبي في لقطة من فيلم «الأبيض»

الفيلم الثاني من ثلاثية المخرج البولندي كريستوف كيسلوفسكي، والذي يحمل عنوان «ثلاثة ألوان .. الأبيض»، أنتج في العام ١٩٩٣، وعرض لأول مرة في مهرجان برلين في فبراير ١٩٩٤، حيث حاز كريستوف كيسلوفسكي على جائزة أفضل إخراج.

وهذا الفيلم لا يكمل الأول ولا يتصل به من ناحية الموضوع أو الشخصيات أو المواقع، رغم أن جزءا من مشهد المحكمة، الذي يبدأ به هذا الفيلم، نراه بشكل سريع وعابر في الفيلم الأول «ثلاثة ألوان .. الأزرق» حين تدخل جولي قاعة المحكمة أثناء بحثها عن المحامية. بالتالي، فإن بوسع المتفرج أن يشاهد هذا الفيلم كعمل منفصل ومستقل عن الفيلم الأول.

وكما أشرنا في البداية عن الفيلم الأول، فإن اللون الأبيض في العلم الفرنسي يمثل المساواة، ولكن كيسلوفسكي وشريكه في كتابة السيناريو كريستوف بيزيفيتش لا يعيران اهتماما للمساواة بالمعنى السياسي أو الاجتماعي كما هو وارد في شعار الثورة الفرنسية، إنما يهتمان بالبعد الفرداني .. فعلى الرغم من أن بطل الفيلم كارول - المهاجر البولندي في فرنسا - يطالب أثناء نظر المحكمة في قضية الطلاق بمساواته مع الآخرين في الحقوق، إلا أن المخرج يتجه نحو منحى آخر،وهو القيام باستقصاء ميتافيزقي تقريبا في الالتباسات الاجتماعية والذاتية التي يثيرها مفهوم المساواة، ويكشف التناقضات بين الطبيعة الانسانية المرتكزة في أحد جوانبها على التنافس والدعوة الى المساواة بين البشر. ثمة دائما تعارض بين المثل الجوهرية وكيفية تحقيقها. إن بحث كارول عن المساواة يدفعه الى الاتجاه المعاكس، المضاد للمفهوم ذاته، ويصبح الهم الأساسي هو كيف يحقق مكانة أكثر سموا من أي شخص آخر.

ومثلما يطغى اللون الأزرق في الفيلم الأول، يهمني البياض في هذا الفيلم. الأبيض منتشر على امتداد الفيلم سواء عبر الأشياء أو المناظر والصور. إنه لون الثلج، الأرضية، نفق المترو، الملاءات التماثيل. البياض هنا يوحي بالخواء، لكنه الخواء الذي - على حد قول الناقد ديف كيهر - يمكن أن يشكل بداية جديدة، فكل فراغ قابل للامتلاء. الخواء ليس عدميا، بل ينتظر من يملأه ويشحنه بطاقة الحب.

تبدأ أحداث الفيلم في باريس. كارول (زاما كوفسكي) حلاق بولندي متزوج منذ ستة أشهر من الفرنسية دومينيك (جولي ديلبي). وهي تقيم دعوى ضده طالبة الطلاق بسبب عجزه الجنسي. بالنتيجة، هو يفقد زوجته التي يحبها كثيرا، يفقد مهنته، سيارته، نقوده، جواز سفره، وفوق ذلك يفقد احترامه لنفسه.

يقضي كارول أيامه متسكعا في الشوارع وفي أنفاق المترو.. جائعا وبائسا وبلامأوى. محاولاته للعودة الى زوجته تبوء بالفشل ويتعرض للإذلال. يلتقي برجل بولندي، مقامر محترف، يعرض

عليه مبلغا كبيرا لقاء الاجهاز على شخص يرغب في الانتحار لكنه لا يجرؤ على ذلك (يتضح فيما بعد أن الراغب في الانتحار هو نفسه المقامر). كارول يرفض ارتكاب القتل. تتوطد العلاقة بينهما، ويقوم المقامر بتهريبه الى بولندا في حقيبة سفر.

في بولندا يقيم كارول عند أخيه الحلاق أيضا. ويقرر أن يعيد بناء حياته، وألا يعرض نفسه للإذلال مرة أخرى، وألا يكون أقل شأنا وقيمة من الآخرين. ويبدأ في المتاجرة بالعملات والعقارات بطرق غير مشروعة حتى يكوّن لنفسه ثروة. عندئذ يخطط للانتقام من مطلقته دومينيك . ولكي يجبرها على المجيء الى بولندا فإنه يزوّر وفاته ويجعل الأمر يبدو وكأن الحادث جريمة وليست وفاة طبيعية بحيث تتهم هي بقتله . لكن عندما يزورها في السجن يكتشف بأنه لا يزال يحبها، وتبدأ الدموع تنهمر من عينيه فيما يرنو إليها وهي واقفة خلف قضبان النافذة تعبر بالاشارة عن رغبتها في أن تتزوجه من جديد إذا استطاع أن يخرجها من السجن.

إن كارول يهوي في الفراغ لكنه لا يتجه الى العدم، يجتاز الجحيم اليومي لكنه لا يحترق.. فمن رماد الفشل واليأس والخيبات ينبعث من جديد ليصعد درجات النجاح والطموح . ومن الجوف المظلم الخانق للحقيبة المهربة يطلع الى فضاء الوطن الواسع، ومن القبر المجازي حيث الموت المزوّر يخرج كالعائد الى الحياة ليمثل أمام حبيبته ويدفن وجهه في حضنها، ومن قهر العجز الجنسي ينفلت ليتحرر ويستعيد طاقته.

الحب هو نقطة ضعفه وقوته في آن. الحب الذي جعله عرضة للخيانة والإذلال ، والذي جعله يفقد كل شيء، هو ذاته الذي طهره وغسل ذنوبه ، لحظة انتصاره هي لحظة هزيمته ، وعندما يظن أنه يثأر لكرامته وحقوقه المهدورة ، يكتشف أنه واهم، وانه لا يستطيع أن يعيش بدون المرأة التي يحبها.

ثمة صورة تراود كارول وتتكرر أكثر من مرة عبر امتداد الفيلم وهي عبارة عن فلاش باك فيه تظهر دومينيك يوم زفافها وهي تخرج من الكنيسة ليستقبلها المدعوون ويقبلها كارول.

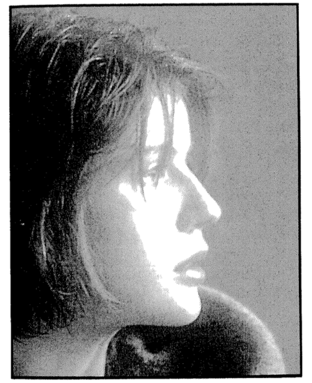
الصورة مغمورة بالبياض. الأبيض هنا لون البراءة والفرح، ولون الذاكرة أيضا. انها الذكرى الحلوة التي يتشبث بها كارول، ويستعيدها، كلما غاص في اليأس والحزن. استحضار الصورة هو تمسك بالحلم في أكثر تجلياته جمالا وإشراقا وبراءة. وعبر تكرار الصورة يتولد الإحساس بالأمل وبأن هناك شيئا يشد كارول ولن يتركه يضيع أو يهوي نحو السديم الأخير.

إذا كانت جولي، في الفيلم الأول «ثلاثة ألوان .. الأزرق» تعيش في محيط ذاتي، معزولة عن الآخرين ، وتعاني من صراعات داخلية عميقة، فإن كارول في هذا الفيلم - يعيش في عالم موضوعي، عدواني ، وكل اتصال بالآخرين يتبعه فعل عنيف على المستوى النفسي والمادي، إنه يتعرض للإذلال والاضطهاد والتشرد والاعتداء، وهو بدوره يمارس العنف ضد المرأة التي يحبها فيرسلها الى السجن ليكتشف أنها الوحيدة التي يمكن أن توفر له الراحة والطمأنينة رغم قسوتها وبرودها العاطفي.

إن كيسلوفسكي يشير الى تخلخل النظام الاقتصادي البولندي لكنه لايهتم بتحليله ، ففي ظل نظام يسوده الهرج والاهتياج والفساد يمكن لأي متلاعب أن يجني ثروة. وعندمايوجه كيسلوفسكي نقده لهذا النظام فإنه يتسلح بالدعابة والسخرية.

تقنيا ، يتسم الفيلم بجاذبية بصرية ومهارة عالية في المونتاج، وأداء ديناميكي من زاماكوفسكي (أحد أكثر الممثلين شعبية في بولندا) وجولي ديلبي.





إيرين جاكوب في لقطة من فيلم «الاحمر»

«ثلاثة ألوان ... الأحمر » هو الفيلم الثالث ضمن ثلاثية كريستوف كيسلوفسكي، وقد عرض لأول مرة في مهرجان كان في مايو ١٩٩٤.. واللون الأحمر في العلم الفرنسي يمثل الإخاء .

أحداث الفيلم تدور في جنيف ويتمحور حول أربع شخصيات رئيسية : فالنتين (ايرين جاكوب) طالبة وعارضة أزياء في الأوقات الاضافية. وهي مهمومة بمشاكلها الخاصة.. خطيبها الذي يعمل

خارج البلاد ـ في لندن تحديدا ـ والعلاقة بينهما تبدو متوترة ، أمها العجوز الوحيدة ، وشقيقها الذي يتعاطى المخدرات.

القاضي المتقاعد (جان لوي ترينتيان) الذي فقد اتصاله بالناس وبالعالم، وعاش في عزلة، منطويا على ذاته ، شاعرا بالمرارة والنفور من ذاته ومن الآخرين في آن.

أوجست ، طالب القانون الشاب، الذي هو على وشك التخرج، يكتشف خيانة حبيبته (كارين) فيمر بأزمة عاطفية.

كارين ، حبيبة أوجست، تدير مكتبا من خلاله ، وعبر المكالمات الهاتفية تقدم خدمات عن حالات الطقس.

العلاقات في هذا الفيلم محكومة ومدفوعة بواسطة سلسلة من المصادفات واللقاءات العرضية القائمة على الصدفة، حيث مصائر ودروب الشخصيات تتصل وتنفصل وتتقاطع. فالنتين تسوق سيارتها ليلا وتصدم كلبة القاضي. تأخذ الكلبة الى القاضي لكنه يطلب منها أن تأخذها أو تفعل بها ما تشاء فهو لا يريدها . يوما ما تهرب الكلبة وتعود الى القاضي. فالنتين تذهب خلفها، وهناك تكتشف ـ في ذهول واستنكار بأن القاضي يقضي أغلب أوقاته في التنصت على مكالمات الجيران الهاتفية. لكن في موازاة النفور تشعر بانجذاب خفي الى هذا الرجل القادر ـ كما يزعم ـ على العيش بدون عاطفة الحب الذي يسترق السمع في محاولة يائسة لفهم الآخرين ، وبالتالي، لفهم الحقيقة.

ثمة شيء غامض يوثق عرى العلاقة بين هذين الكائنين المتناقضين. وهذه العلاقة بين الاثنين تضيء عدة تعارضات يهتم المخرج كيسلوفسكي بطرحها ومعالجتها في أفلامه. العزلة والاتصال، الصدق والزيف ، الشك واليقين النفور والإنجذاب.

تدريجيا تتمكن فالنتين، بانفتاحها على الحياة وحساسيتها وما تختزنه من طاقة هائلة على الحب، على انتشال القاضي من عزلته وجعله يهتم ويتفاعل. وإذاكان الزمن (فارق السن) يقف حائلا دون تطور العلاقة الى ارتباط عاطفي فان القاضي يجد بديله في الشاب أوجست .

ومع أن أوجست وفالنتين يتجاوران جغرافيا، حيث يقيمان في نفس الموقع، ويحاذي كل منهما الآخر أويتقاطع معه، إلا أنهما متباعدان عاطفيا ولايلتقيان ولا يلفت أحدهما نظر الآخر .. حتى عندما نجدهما في النهاية في الباخرة نفسها المتوجهة الى لندن. إن المخرج كيسلوفسكي، بعد أن يجعلنا نتهيأ لإمكانية حدوث اتصال بينهما ويجعلنا نتوقع هذا اللقاء المحتوم بين كائنين تجمعهما خيوط مشتركة ومتناغمة، يقوم بتخريب هذا التوقع ويوجهنا نحو ما هو أهم وأعمق، نحو النظر بعين نقدية وتحليلية وسابرة لعلاقات هؤلاء الأفراد الذين يتحركون أمامنا، والتعايش مع مصائرهم بالدرجة ذاتها من القلق والتشوش والوجع.. وكما يقول كيسلوفسكي . «في أفلامي، الأشياء نادرا ما تقال بشكل مباشر وصريح».

أوجست هو صورة للقاضي في شبابه، إن حالته والتجربة التي يمر بها (خيانة حبيبته له) تعكس بدقة مرحلة حاسمة في الماضي كما عاشها القاضي قبل أربعين سنة والفيلم يؤكد على التماثلات بين أوجست والقاضي من خلال عدد من الوقائع والاشارات: كلاهما درس القانون ، كلاهما تعرض للخيانة، وكلاهما اجتاز امتحان التخرج بفعل حيلة قدرية.. عندما يرمي أوجست الكتاب في غمرة ابتهاج فإن الكتاب يقع مفتوحا على الصفحة التي تحتوي على الاجابة التي يحتاجها لاجتياز الامتحان في اليوم التالي.. الحادثة نفسها كانت قد وقعت للقاضي قبل سنوات طويلة أثناء امتحان التخرج.

في النهاية، تسافر فالنتين بالباخرة الى بريطانيا على أمل الالتقاء بخطيبها، وعلى نفس الباخرة يسافر أوجست أيضا لكنهما لا يلتقيان. والباخرة تتعرض لعاصفة وتغرق ،ومن ركابها لاينجو إلا عدد قليل من بينهم نرى (كما يرى القاضي على شاشة التليفزيون): جولي وصديقها (من الفيلم الأول)، دومينيك وكارول (من الفيلم الثاني) ، فالنتين وأوجست.. هذه النهاية توحد ــ بشكل مفاجيء وغامض ـ كل الشخصيات الرئيسية من الأفلام الثلاثة التي تشكل الثلاثية.

ثمة صورة أخرى تتكرر في الثلاثية وتكشف طبيعة الشخصيات الرئيسية وحقيقة دواخلها : إنها اللقطة التي تظهر المرأة العجوز وهي تسير منحنية وتحاول بجهد وبمشقة وضع زجاجة في المكان المخصص لها.. جولي (في الأزرق) المستغرقة في حزنها الخاص لا تلاحظ العجوز فلا تبادر الى مساعدتها . كارول (في الأبيض) يلاحظها لكنه لا ينهض لمساعدتها ولا يكترث بها بل يبتسم ابتسامة قاسية كما لو أنه يلمح موقفا هزليا. أما فالنتين (في الأحمر) فإنها تتوقف لمساعدتها لأنها الشخصية الأكثر إيجابية وانفتاحا.

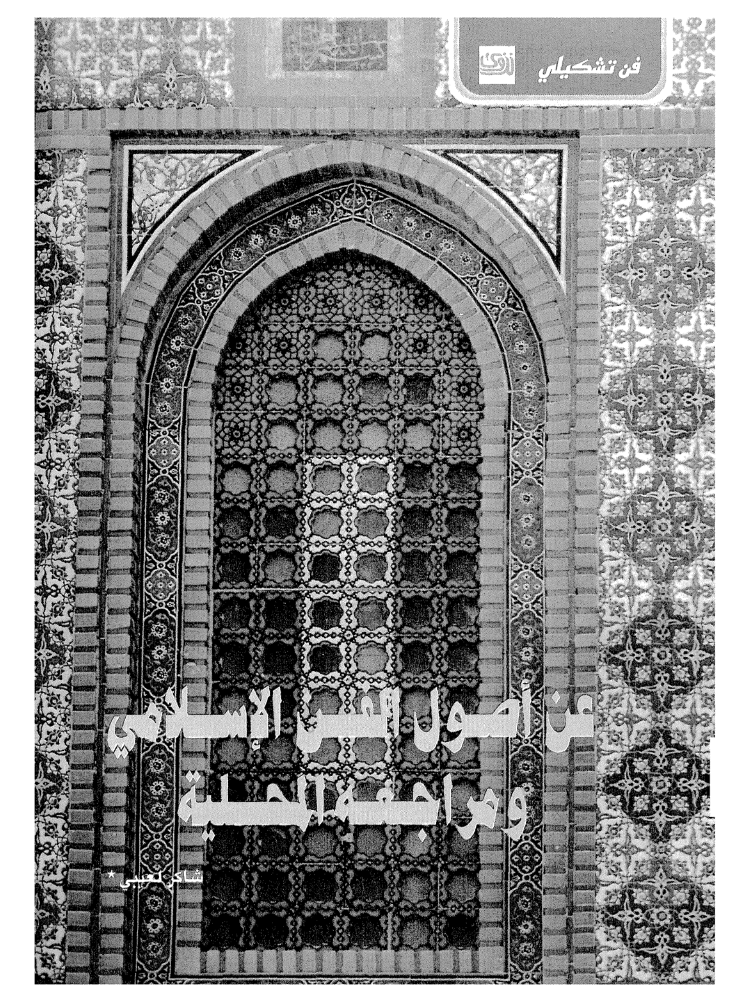
التليفون يلعب دورا أساسيا في فيلم «ثلاثة ألوان .. الأحمر» .. الفيلم يبدأ باتصال هاتفي والكاميرا تقتفي بحركة سريعة جدا المسار الاليكتروني لخط التليفون ، بأسلاكه المتشابكة، عبر القنوات والمجاري وتحت المحيط، حتى نهاية الخط حيث التليفون يرن ولا أحد يرد.

كل شخصيات الفيلم تتصل ببعضها أو بالآخرين عبر التليفون: فالنتين وخطيبها يتبادلان الأحاديث الطويلة من خلال المكالمات العديدة حيث نكتشف طبيعة العلاقة بينهما. التليفون هو وسيلة الاتصال بين كارين وأوجست. والتليفون هومصدر كسب لكارين. القاضي يقضي أغلب أوقاته في التنصت على مكالمات الآخرين. إنه مجتمع يحاول أفراده جاهدين تحقيق اتصال فيما بينهم، لكن لا يتسنى لهم ذلك بشكل مباشر وحميمي وإنما بواسطة هذه الوسيلة الباردة.

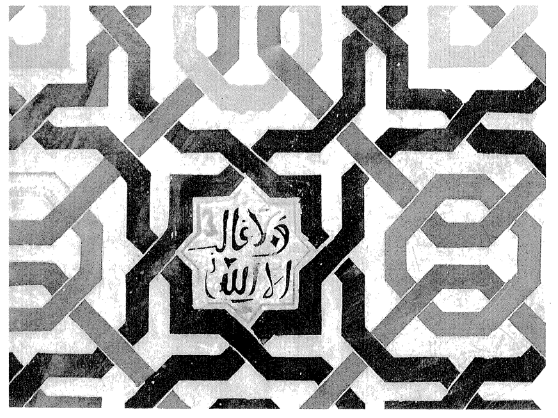
بطلة الفيلم إيرين جاكوب (التي أدت دورين في فيلم كيسلوفسكي السابق.. حياة فيرونيك المزدوجة) ممثلة موهوبة، جميلة، تكشف عن حساسية عالية في الأداء. تقول : «عندما قرأت السيناريو لم أجد أي تماثل بين فالنتين وفيرونيك، لكن حين شاهدت الفيلم وجدت ذلك التماثل.. وكان أمرا مدهشا للغاية. فالنتين والقاضي كائنان يفصل بينهما الزمن، ولا يمكن أن يرتبطا بعلاقة عاطفية . خلال تصوير المشاهد في منزل القاضي تلك اللحظات الحادة والمكثفة جدا، كان كيسلوفسكي يقف بيننا ليراقبنا عن كثب ويرى كيف يتفاعل كل منا مع الآخر. كان علينا أن نعتمد على اللحظة ، لأننا لم نكن نعرف الى أين سوف يمضي بنا المشهد بالطبع كنا ندرك ما سوف نصوره وقد أجرينا بروفات، لكن حين بدأنا التصوير غمرتنا العاطفة فجأة وكيسلوفسكي لم يكن يعيد تصوير المشاهد كثيرا، لم تكن لديه فكرة ثابتة أو متبلورة بشأن ما يريد أن يفعله ، كان ينطلق من اقتراح ما».

إن كيسلوفسكي في ثلاثيته يطرح الأسئلة ،الكثير من الأسئلة، ولا يبحث عن أجوبة.

* * *


فن تشكيلي
عن أصول الفن الإسلامي
ومراجعه المحلية
شاكر لعيبي *

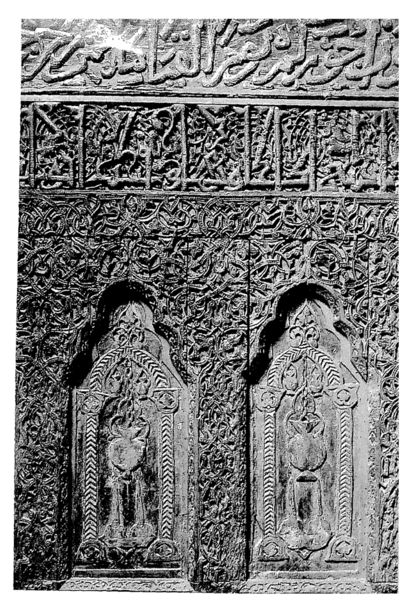
ثمة الكثير من الاستسهالات النقدية التي غدت بمثابة بديهيات، حول أصول الفن الاسلامي وحول مراجعه ما قبل الإسلامية. ثمة جغرافيا تشكيلية متخيلة، نود أن نقول كلمة حولها.



لقد جرى غالبا التصريح بأن الفن الاسلامي قد استمد نفسه، في مراحله الأولى على الأقل، من أقنومين خارجيين: بيزنطي – يوناني كما يشير بابادوبولو، أو فارسي – ساساني كما يذهب مؤرخ الفن الايراني أسد الله شيرقاني (١) أو من مزيج بيزنطي – روماني – ساساني (٢) كما يذهب أكثر من مؤرخ أوروبي (وعربي كما ثروت عكاشة) ويقف في مقابلهم متشددون قوميون عرب يرفضون الفكرة (كما عفيف بهنسي) بإصرار.

يتحول الشرق القديم في هذه الخطابات الأوروبية والعربية، الى كيان تجريدي، تعاني وحداته من تقوقع لا شفاء منه، تبلورت عبره الثقافات والفنون الجميلة معزولة عن بعضها، وهو ما لا تشهد عليها أية قطعة فنية أومنحوتة جدارية أو نقشة هندسية على حائط أو سجادة من ذلك الوقت. تقترح غالبية هذه البحوث، طالما تعلق الأمر بأصول هذا الفن، انقطاعا دراميا وعدم تبادل ثقافي بين شعوب المنطقة الواحدة نفسها، بحيث إن جغرافيا الشرق، السامي وغير السامي، ستتحول تشكيليا الى وهم جغرافي، تعيش شعوبه في عزلة مطلقة، دون بداهة اللقاء ولا ضرورة التفاعل، كأن بيزنطة الشرقية كانت تحضر فنيا، وهي تحتل المنطقة السامية القديمة، على أرض بكر من دون تاريخ ولا فن. أو أن تاريخها وفنها قد ماتا نهائيا، كما يجري الخلط، بعدئذ بين بيزنطة المسيحية والفنانين المسيحيين العرب الذين ساهموا بفاعلية في تشييد العمارة الإسلامية الأولى. تتقدم الإمبراطورية الساسانية كذلك وكأنها لم تكن قد تلقحت بالفنون الرافدينية، كأن أسود بواباتها ليست البتة من ذات الفصيلة الآشورية. تفترض هذه الخطابات انقطاعا مماثلا بين ما يصطلح عليه بالشعوب السامية ما قبل الاسلامية الساكنة فوق ذات الرقعة الجغرافية المحددة في الجزيرة العربية والهلال الخصيب وحتى مصر والشمال الأفريقي، بحيث أن هذه الدراسات ستندهش اندهاشا مفرطا من أية تأثيرات فنية ممكنة بينها، كما أن الجزيرة العربية وامتداداتها الشمالية والجنوبية مقطعة أثنيا وتشكيليا، الأمر الذي يصعب تصوره. ثمة خصائص فنية صارمة ممنوحة للفن الآشوري وأخرى للفن الفينيقي أو العبراني أو الآرامي أو المصري أو الى الفن المسيحي القبطي وغيره. انها تتناسى ان الموت السياسي للعالم السامي القديم لم يكن رديفا لموته الفني. من الواضح والصحيح ان الهيمنة السياسية كانت تعبر عن نفسها بهيمنة فنية مماثلة، وهو أمر ينبغي تقبله ورؤية آثاره في الفن الإسلامي، ولكن من غير الصحيح البتة رؤية العناصر اليونانية أو الساسانية لوحدها في فنون المنطقة في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام. وهذا ما تبرهنه بوضوح مكتشفات قرية الفاو التشكيلية (في العربية السعودية) التي تسبق ظهور الإسلام بسبعمائة سنة والتي يطغي على جزء منها ذلك التأثير المكيف لفن المنطقة وهواجسها، ففي مرة نادرة في تاريخ الفن استطعنا العثور على تماثيل برونزية صغيرة لجمال الجزيرة (٣) ان قراءة متمعنة لكتاب «العربيا قبل الاسلام» الصادر حديثا (٤) يمكن أن تساعد على أخذ فكرة وافية عن وجود فنون عربية قبل

★ شاعر وباحث مقيم في سويسرا.



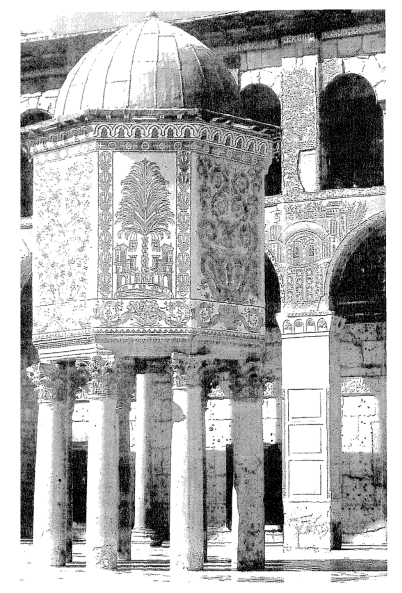
الإسلام، أصلية وذات تأثيرات بديهية خارجية. لقد استطاعت المنطقة التي ظهر بها الإسلام على الدوام التكيف مع ذينك الفنين، دوما ضمن تاريخها الفني، واستطاعت في النهاية إنجاب فنها الإسلامي المعروف.

توضع اليونان، في هذا الخطاب، في فضاء جد خاص، جغرافيا وثقافيا وإنسانيا، وتصير مقطوعة الجذور عن امتدادتها الطبيعية في هذا الشرق. يجري تبني اليونان لوحدها ثقافيا وتنقطع عن أصولها، حتى ان العالم القديم يصير رديفا لها ولا يستوعب غيرها، بمناسبة ترجمته الفرنسية للشاعر اليوناني (إيليتس) يتكلم كزافييه بورد عن «خصوصية التمشرق Orientalité اليونانية [٥] ويقول بان اليونانيين يجدون أنفسهم: «في نقطة الوصل بين الشرق والغرب بحيث أن التأثير الميدي الفارسي، الجاري تجاهله كان مهما منذ عهود غابرة الى درجة أن بعض الضواحي اليونانية كانت تفضل الإحتلال الفارسي على المواطنة اليونانية [...] تأثير ثقافي بشكل أخص، يظهر في العلاقة بين الصوفية اليونانية والمزدكية الفارسية بصدد الشمس وفي الرياضيات والعلوم الباطنية للأرقام، في ثور كريت وفي طقوس مثيرا (الفارسية) وفي بعض المكونات الأساسية الأخرى للثقافة اليونانية التي أجرينا محوا لاواعيا لأصولها [٦]. من الواضح الآن أن علاقة اليونان بالفرس وعلاقاتها بالشام ومصر أقوى بكثير من أية علاقة أخرى، وعلاقة الفرس بالعالم (السامي) قوية الى درجة الامتزاجات والاختلافات الثقافية والفلسفية والفنية لا يمكن نسبتها بسهولة الى أي من تلك العوالم. هذه هي فرضيتنا في تفسير الجغرافيا التشكيلية لعالم الشرق القديم الذي طلع منه الفن الاسلامي. ثمة تقاطعات أكثر مما يوجد من انفصالات. هذه الأخيرة لم تكن من طبيعة عوالم ثلاثة كان قدرها الجغرافي التجاور ولو بصعوبة في أغلب الحالات. من الصعب تناسي أن بلاد الرافدين، مثلا، كانت طيلة قرون رافدا تشكيليا لجارتها الفارسية التي رغم سيطرتها فيما بعد على مقاليد الرافدين سياسيا فانها بقيت متخمة بالزخم التكويني والزخرفي واللوني للحضارة التي سبقتها: هذا ما يبرهنه النقش البارز على جدار قصر برسيبوليس من العصر الإخميني في ايران الذي يذكر بوضوح بالفن الآشوري، السابق عليه. توضح وضعية الفن الإيراني في الفترة التي سبقت قليلا الفتح الإسلامي للعراق، الفترة الفرثية، بشكل أقوى هذا الزعم، لقد كان العراق تحت سيطرة الفرثيين في القرن الأول الميلادي الذين اتخذوا سلوقية (طيسفون لاحقا، أو المدائن في التسمية العربية في الجانب الأيسر من نهر دجلة) عاصمة لهم، ثم نشأت في عهدهم مدن في الصحراء السورية والعراقية من أهمها البتراء والحضر. هذه الأخيرة كانت تحكمها سلالة عربية منذ القرن الأول الميلادي وكان من أشهر ملوكها نصر وابنه سنطروق (الذي يرجح انه كان معاصرا للملك الفرثي أولغاش الأول) والملك سنطروق الثاني الملقب بملك العرب. انتهى شأن هذه المدينة إثر غزو الملك شاهبور الأول الساساني لها في عام ٢٥٠ م وفي الآثار الباقية اليوم من هذه الفترة يلاحظ الباحثون امتزاج الفنون الرافدينية القديمة ببعض التأثيرات الهيلينية الإغريقية والرومانية وبعض الفنون الفارسية. على تمثال سنطروق (٢٠٠ - ٢٤٠م) [٧] الموجود اليوم في العراق يمكننا أن نلاحظ أمرين: حضور الهلال (المنقوش على قبعته) والقمر - الهلال هو مفردة تشكيلية رافدينية بارزة، ذلك انه كان أحد المعبودات الأساسية في وادي الرافدين: الاله سين الذي يظهر كثيرا في الأيقونية العراقية القديمة مع الإله شمش (أي الشمس)، ثم زيه الايراني دليلا على خضوعه للهيمنة

السياسية الفرثية، في الفترة الساسانية التي سبقت مباشرة الفتح الاسلامي كانت موضوعات الفن الأشوري مهمينة على الفن الايراني: رحلات صيد الملوك للغزلان والأسود السائدة بوفرة في الفن الأشوري التي ستظهر كثيرا، وحتى اليوم، على السجاد الايراني [٨]، حفلات الرقص ... الخ. كان الفن الإخميني (القرن السادس قبل الميلاد) متخما بالتأثيرات الرافدينية، هذا ما يقوله غالبية مؤرخي الفن، مثل أندريه بارو: «ان استعارة موضوعات هذا النحت الزخرفي (الإخميني) من الفن الآشوري وفن بلاد الرافدين أمر لا يمكن إنكاره. مثال ذلك ان التماثيل التي تسند العرش مستعارة من بلاد آشور في حين ان نقشة الملك البطل الذي يحتضن أسدا بذراعه الأيمن، تذكير واضح بصورة كلكامش وهو يحمل شبل أسد خرسباد. وعلى غرار ذلك تماما ينبع موكب حملة الجزية بصفة مباشرة من المواكب المصورة في قصر سرجون ..» [٩] ومن ثم التأثيرات اليونانية خاصة في طيات الملابس المستعارة حسب بارو من «الأيونيين والسرويين [١٠]. ان «مدينةسوسة، عاصمة الملك الإخميني دارا كانت عراقية أكثر مما هي أخمينية [١١] وانها «كانت تحت تأثيرات الفن البابلي [١٢]. ستعاود موتيفات ونقشات هذه الفنون الظهور بقوة في الفن الإسلامي.

في هذا الخطاب يستبعد عرب الجنوب اليمنيون من تاريخ الفن ما قبل الاسلامي، ويستبعد من التاريخ عرب سكان الشام الخاضعون لبيزنطة سياسيا وعسكريا (الغساسنة: عرب قبائل لخم وجذام وغيرهم) وعرب العراق السامي الصائر تحت الهيمنة الساسانية (المناذرة). وان الاضافات التي أمكن للصناع والفنانين السوريين [١٣] تقديمها الى الفن اليوناني والروماني يجري تجاهلها نهائيا وتحسب فحسب، لصالح ذينيك الفنين. وذلك لأنه يجري تبني مفهوم ملتبس، نكاد نقول سياسي للديانتين المسيحية واليهودية: انهما معزولان عن السياق الذي طلعا منه، والخيوط التي تربطهمابالمعتقدات الدينية التي نشأت وسادت في المنطقة واهية للغاية ومن النادر الإشارة إليها، بحيث ان خصائص ما يسمى (بالفن المسيحي) هي فحسب خصائص الفن البيزنطي الهيليني، كأن معتنقي هاتين الديانتين من الناطقين بالأرامية والعربية (أو من أسلافهم الساميين اذا شئنا) لم يستطيعوا أبدا ايجاد مفردات تشكيلية محلية للتعبير عن معتقداتهم [١٤] لكي تكون النتيجة هي: الفكر الديني التوحيدي قد طلع في مكان معين بينما انه تلبس لبوسات تشكيلية في مكان آخر.

ماذا يعني الإلحاح الشديد من قبل الباحثين على ان الفن

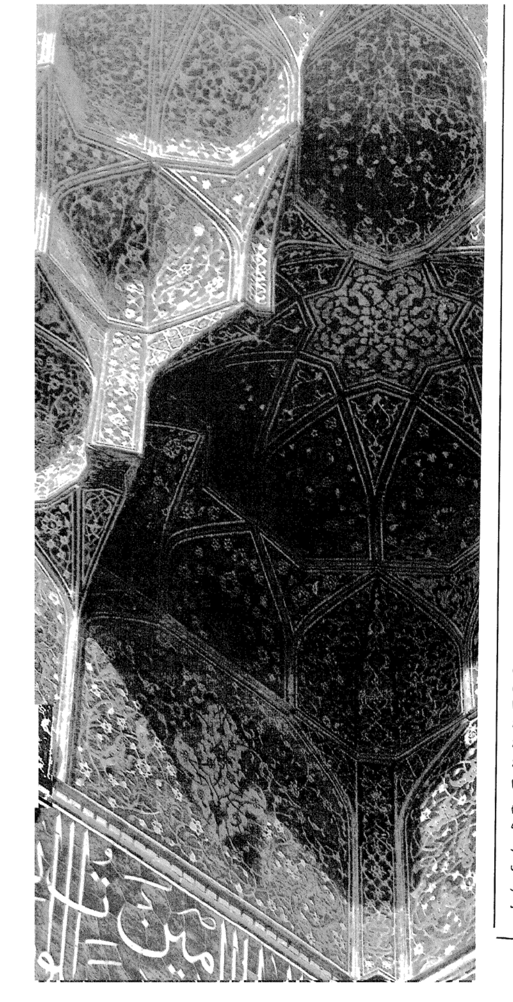


البيزنطي هو فن شرقي؟ ان له مغزى بعيدا: إننا في قلب عملية التفاعل بين ثقافات الشرق القديم التي كان اليونان جزءا منها. باسم المسيحية منح الفنانون السوريون والعراقيون المسيحيون وغيرهم مستهدين بإرث منطقتهم التاريخي، كثيرا الى بيزنطة ومن ثم الى الفن التشخيصي الاسلامي. يرد ذكر الايقونة في مصادر عربية قديمة، لعل أوضحها ما يورده ابن ابي أصيبعة (دمشق ١٢٠٣ – ١٢٦٩) في «طبقات الأطباء» من قصة طويلة: «ان بختيشوع بن جبرائيل المتطبب [كان في زمن المتوكل : ٨٢٢ – ٨٦١م أي في وقت مبكر] استعمل قونة [أي ايقونة وهو تعريب يستحق التأمل [١٥] عليها صورة السيدة مار مريم وفي حجرها سيدنا المسيح والملائكة قد احتاطوا بها، وعملها في غاية ما يكون من الحسن وصحة الصورة، بعد أن غرم عليها من المال شيئا كثيرا. ثم حملها الى أمير المؤمنين المتوكل [...] فاستحسنها المتوكل جدا وجعل

بختيشوع يقبلها بين يديه مرارا كثيرة، فقال له المتوكل : لم تقبلها؟ [الى أن نصل في القصة.] يا أبا زيد أعزك الله، ينبغي ان تعلم انه قد أهدي الى أمير المؤمنين قونة قد عظم عجبه بها، واحسبها من صور الشام، وان نحن تركناها عنده ومدحناها بين يديه تولع بها في كل وقت وقال هذا ربكم وأمه مصورين، وقد قال لي أمير المؤمنين: انظر في هذه الصورة ما أحسنها وأيش تقول فيها؟ فقلت له : صورة مثلها يكون في الحمامات و في البيع وفي المواضع المصورة ...» الخ[١٦] وفي رواية أخرى تتعلق، هذه المرة بحنين بن إسحاق (طبيب عربي، نصراني ٨٧٣م) يرد انه «أخرج من كمه كتابا فيه صورة المسيح مصلوبا، وصور ناس حوله ..» [١٧] ويرد ذكرها كذلك بتوسع في كتاب استثنائي وذي دلالة هو كتاب ثاوذورس أبي قرة (أسقف حران ٨٢٥م أي زمن الرشيد والمأمون) المعنون «ميمر في إكرام الايقونات»[١٨] الأقدم قليلا من بختيشوع وفيه يتناول بالتحليل بشكل تفصيلي تقاده المسلمين واليهود الذي كان واضحا بأنهم كانوا يرون عيانا تلك الأيقونات وما كان يرسم عليها. الأمر الذي يبرهنه كذلك ما يورده الشابشتي في كتاب (الديارات) بصدد دير القصير في مصر : «وفي هيكله صورة مريم وفي حجرها صورة المسيح عليه السلام. والناس يقصدون الموضع للنظر الى هذه الصورة [١٩]. تاريخ الفن الاسلامي التشخيصي (المنمنمة) له علاقة وطيدة بهذا الرسم الأيقوني الرائج في المنطقة الإسلامية. فمثل هذا التصوير كان موجودا على الكعبة نفسها، حسب جميع المؤرخين المسلمين: يذكر الأزرقي ان قد :«... زوقوا سقفها وجدرانها من بطنها ودعائمها وجعلوا في دعائمها صور الأنبياء، وصور الشجر وصور الملائكة، فكانت فيها صورة ابراهيم خليل الرحمن: شيخ يستقسم بالأزلام وصورة عيسى بن مريم وأمه، وصورة الملائكة عليهم السلام أجمعين، فلما كان يوم فتح مكة دخل رسول الله (ص) فارسل الفضل بن العباس فجاء بماء زمزم ثم أمر بثوب وأمر بطمس تلك الصور، فطمست قال: ووضع كفه على صورة عيسى بن مريم وأمه عليهما السلام، وقال امحوا جميع الصور الا ما تحت يدي فرفع يديه عن عيسى بن مريم وأمه ونظر الى صورة ابراهيم فقال: قاتلهم الله جعلوه يستقسم بالأزلام ما لإبراهيم وللأزلام؟..» [٢٠] يخيل الينا بأن أقرب الرسوم الموجودة حاليا الى رسم الكعبة الموصوف هنا هو ما نستطيع أن نراه في كتاب الأنصاري آنف الذكر ص ٧٠ – ١٣٩، الذي يقول عنه بانه : «يمثل امرأة ترتدي رداء فضفاضا وتحمل ما يبدو وكأنه طفل» وفي الصفحة ٧٢ – ١٣٧ يوجد رسم أكثر وضوحا وأهمية، يقول عنه بانه «يمثل شخصية غير بارزة يحيط بها من كل جانب رسم لفتاتين تتوجانه بأكليل من العنب. على الناحية اليمنى نقشت كلمة (زكي)». ثمة أمثلة كثيرة عن حضور الرسم الديني المسيحي، مثل ذلك الشعر الذي يورده ياقوت الحموي في (معجم الأدباء) عن: صورتين كانتا على كنيسة تعرف بكنيسة ابن مريم على شرقي محملها عند باب الصوارف بعسقلان.. طوبى من دميتين تعانقا... (الشعر)» [٢١]، وما يذكره المقدسي من انه رأى على ثلاثة فراسخ من مدينة دبيل : «دير ابيض من حجر منقور مثل قلنسوة فيه صورة مريم..» [٢٢]، كما ما يحكيه إخوان الصفا عن أولئك الذين اتخذوا أصناما على صور الأنبياء والأولياء «وصوروا تماثيل على ما فعلت النصارى في بيعهم من التماثيل والصور مثل أشباه المسيح (ع) وروح القدس وجبرائيل ومريم، وكذلك أحوال المسيح في متصرفاته ليكون ذلك تذكارا لهم بأحواله كيفما يمموا تلك التصاوير والتماثيل [٢٣].

سنقول أيضا أنه باسم المسيحية نفسها منحت بيزنطة فنا كثيرا الى المنطقة العربية.

كانت اليونان وفارس القديمتان جزءا من حضارات أخرى مهيمنة في المنطقة قبل ظهور الاسلام : المصرية والفرعونية. يبدو جليا بأن المسلمين كانوا قد تأملوا في وقت مبكر الرسم الفرعوني. يورد ابن جبير انه رأى في مدينة اخميم هيكلا قد انتظمته :« التصاوير البديعة والأصبغة الغريبة [..] والتصاوير على كل أنواع في كل بلاطة من بلاطاته، فمنها ما قد جللته طيور بصور رائقة باسطة أجنحتها توهم الناظر اليها انها تهم بالطيران، ومنها ما قد جللته تصاوير آدمية رائقة المنظر رائعة الشكل. قد أعدت لكل صورة منها هيئة هي عليها، كأسماك تمثال بيدها في سلاح أو طائر أو كأس أو إشارة شخص الى آخر بيده أو غير ذلك» [٢٤]. ويورد ابن بطوطة في رحلته انه رأى في المدينة ذاتها وفي البرابي المعروف باسمها: «صور الأفلاك والكواكب [....] وصور الحيوانات وسواها [٢٥]، ويقول المقدسي : «في طريق الصعيد بيوت تسمى البرابي فيها تصاوير كثيرة» [٢٦]، بينما يورد ابن النديم أثناء وصفه للأهرام ما يلي : «..صورة ذكر وأنثى وقد تقابلا بوجهيهما، بيد الذكر لوح فيه كتابة، وبيد الأنثى مرآة وآلة من الذهب تشبه المنقاش» [٢٧] ويبدو أن الخليفة المأمون قد رأى مثل هذه الصور، بل نقب في الاهرامات نفسها ورأى بعض المومياءات، لدى زيارته الى مصر [٢٨]. هاتان الحضارتان يمكن أن تقدما مفاتيح لتأويل الزخرفية السائدة في الفن الاسلامي، والنزعة التشخيصية الخاصة به، ففي المقارنة مع النحت اليوناني



فـان غـالبيـة الأعمال المنتميـة الى الحضارتين هاتين كانت ميالة الى نمط تـأويلي رمـزي لا يعنى بـالتفصيـلات والنسب الواقعيـة الـدقيقـة العزيـزة للغاية على قلب النحات اليونـاني، الا تلك الأعمال التي كـانت تحت التـأثير المباشر للفن الهيليني وثمة بالطبع، نماذج وفيرة منها. لم يكن هم النحت الرافـديني، الأوغـاريتي والفينيقـي في الغالب، الا ابراز فكرة معينة بطولية أو دينيـة. كان يجري التركيـز على سعـة العيـون التي كـانت مغطـاة، حرفيـا في بعض الحالات بـالقواقـع والأحجاز الثمينة تعبيرا عن سحريـة معينة وعن رمـزية معينـة، بينما كـانت السيقـان تتضخم أكثـر من اللازم للتشـديد على قوة الشخـوص وعظمتهم. إنها تقـوم بوظيفة أخرى غير النقل الحرفي للواقع. وظيفة دينيـة تشابـه وظيفة الأيقـونة البيـزنطيـة، في عصر آخـر، غير المعنيـة بـالـواقعيـة قـدر عنـايتهـا بـالمقدس الـرمـزي. سيتبقى الأمـر ذاتـه في فـن المنمنمات الاسلاميـة لاحقا، فـالمنمنمة تسعى عبر مـا تحسبه نقـلا واقعيا الى ابراز الحالـة والمناخ العام اللـذين يعبر عنهما عبر إجماليـة schématisation بصريـة تكتفـي بـالخطـوط العـامـة لـلأشيـاء وبـالتكـرارات مـن دون التفصيلات والظلال.

عند النظر الى الفن الإسـلامي نرى أن استبعاد التنـاسب الـواقعي الحرفي ليس وليد لحظته وليس اختراعا خاصا به في ذلـك العالم، وان نتيجتـه المنطقية هي إبراز العناصر الأقـل واقعية الميالة الى التكـرار: العنـاصر الـزخـرفيـة والنباتية خاصة التي التقى الفنان فيها بكيفيـة ممكنـة لتجسيـد ذلـك النظام الـرمـزي والتـأويلي. ستحضر هـذه العنـاصر بقوة حتـى في الأمثلة الأكثـر قدما مـن الفن العربي الاسلامـي مثل فسيفسـاء (خـربـة المفجـر) التـي لـو استبعدنا عنها نظريا، الغزالات والأسد

يمكننا الحصول على رسم تجريدي نباتي ستتضخم تفصيلاته الصغيرة وتتطور فيما بعد، وهي تنفي عنها «الشوائب» التشخيصية محتفظة بقوة عمل زخرفي محض أو تجريدي محض.

لقد بقيت الزخرفة بهذا المعنى وسيلة تشكيلية تميز الفن في المنطقة التي صارت عربية اسلامية. جرى فحسب التشديد على العناصر الزخرفية التي كانت موجودة هي عينها على الفخار الرافديني، وفوق حيطان بواباته جنبا الى جنب مع رسومه التشخيصية. اذا استبعدنا ثانية الرسوم التشخيصية من زخارف بوابة عشتار التي يهيمن عليها اللون اللازوردي (القرنان ٦-٧ ق.ب الموجودة في برلين) فمن الجلي ان ثمة قرابة روحية وتشكيلية، ايقاعيا ولونيا، بينها وبين ما صار زخارف الفن الإسلامي. ومن غير الإنصاف ألا نرى هذه القرابة في تلك الزخارف الهندسية الموجودة في واجهات البوابات الآشورية الأخرى نخص بالذكر منها ما هو موجود في دور شروكين بألوانها الطاغية: الزرقاء الشذرية (التي ستتبقى دوما في الفن الإسلامي) والحمراء والبيضاء، وتلك الزخارف التي تزين الثياب الآشورية التي يمكن أن تكون، عن جدارة زخارف قبة أو سجادة إسلامية، ناهيك بزخارف الجرار الرافدينية التي بقيت تعيد إنتاج نفسها حتى اليوم في مختلف إبداعات الفن الإسلامي. هذه الفرضية تستحق التأمل العميق، ويبدو لنا ان برهنتها في متناول اليد. سوى إننا نقرأ قليلا ، في الخطابات التي تتناول الفن الإسلامي، إشارات صريحة الى مثل هذه الأصول الواضحة (٢٩). يكفي المرء أن يكبر بعض الزخارف الآشورية هذه ليتأكد مما نقول. بعيدا عن أنواع الأوراق، ورقة عنب أم لوتس أم سعفة أم أكاسيا، التي كانت تنتجها هذه الزخارف فان النزعة الهندسية الصريحة في بعضها تجعل المرء يحار في تشابهها مع ذات النزعة التي انتجها الفن الاسلامي فيما بعد، نشير هنا خاصة الى زخرفة هندسية توجد على لوح مزخرف من أواخر القرن الرابع ق.م. موجود في المتحف العراقي (٣٠)، والى الزخارف الهندسية المكتشفة في تل بارسيب تمثل زينة جدار في القصر الملكي (٣١).

لقد ارتبط الفن عضويا بأديان المنطقة، وثنية كانت أم توحيدية، الوثنية سمحت له بتشخيصية من نمط خاص، والتوحيدية بتجريدية كاملة رغم الحضور الكثيف لتلك التشخيصية الأول نفسها. انه يمجد العناصر السرية التي كان الآدمي يهجسها أو يخافها أو يعبدها.

غدا معروفا اليوم أن الفقه المتشدد لم يستطع تنحية التشخيصي من الفن الإسلامي وانه قد قلل، ربما من حضوره العلني فحسب. يبدو ان التشخيصي كان حاضرا بقوة ولكنه لم يكن يستطيع إرواء غليل المزاج الثقافي السائد، المولع والمنغمر بتشكيل زخرفي وتجريدي، وكان يتوقف أمامه مليا. ان المقاربة بين فنون الثقافات الشرقية القديمة التي يقدمها معني بالأمر: حنين ابن اسحاق (ت ٨٧٣م) ذات دلالة في هذا الشأن: «أصل اجتماعات الفلاسفة انه كانت الملوك اليونانية وغيرها تعلم أولادها الحكمة والفلسفة، وتؤدبهم بأصناف الآداب وتتخذ لهم بيوت الذهب المصورة بأصناف الصور، وإنما جعلت الصور لارتياح القلوب اليها واشتياق النظر الى رؤيتها فكان الصبيان يلازمون بيوت الصور

للتأديب بسبب الصور التي فيها، ولذلك نقشت اليهود هياكلها،وصورت النصارى كنائسها وبيعها، وزوّق المسلمون مساجدهم، كل ذلك لترتاح النفوس اليها وتشتغل القلوب بها ..» (٣٢) انه التأمل اذن. لكن ماذا يتأمل المسلم عبر هذا التفنن التجريدي؟ اننا في صلب التصور الديني الإسلامي للعالم هنا: لا مصور سوى الله فيه . اننا عبر التجريد نوحد الخالق وحده، عبر فن الخط كذلك. فطالما كانت الغالبية العظمى من الجمهور تستطيع القراءة فقد كانت تتوجه الى الفن بوصفه تجويدا للكتابة، لكي تتجول الكتابة، الى جانب الأنماط الزخرفية النباتية والهندسية الى فنه. كانت تقاليد المنمنمة تستجيب لمتطلبات أخرى، فهي لم تكن فنا جماهيريا انما فن النخبة بسبب غلاء سعرها، لكن صغر حجمها النسبي وسهولة تداولها، لذلك تسمح بالافتراض بان وفرة وفيرة منها كانت في متناول الطبقات الميسورة . هذا ما يفسر لنا الإشارات الواردة في مناسبات عدة في المصادر التاريخية عن الحضور الكثيف للمصورين. الحجم يسمح كذلك بالافتراض ان قسما منها كانت مزينة برسوم أيروسية، الأمر المنسجم مع وفرة الأدب الايروسي العربي الذي لم تمنعه أبدا الحشمة الشكلية ولا الرياء الاجتماعي من الحضور القوي، تستجيب المنمنمة أخيرا لوظيفة محددة: انها تدخل التشخيصي الى الحقل التعليمي بعد الكتابة، في علمي النبات (٣٣) والحيوان في تلك القصص التعليمية على لسان الحيوانات «ابن المقفع».

الهوامش

١ – انظر بحثه المهم (الكلمة والصورة في الاسلام) المنشور في مجلة «مواقف» العدد ٦٤ صيف ١٩٩١ الصفحات ٩٢ – ١١٤ وفيه يكرر ٢٥ مرة على الأقل هذه الفكرة أو ما يشابهها.

٢ – في مرجع آخر نقرأ : «ليس للعرب البتة أي فن خاص، ولم يكن لديهم أيما ماض فني، ولكنهم توصلوا الى تشكيل أسلوب ذي عناصر مستعارة من الفنون الأجنبية، لاسيما الفن الفارسي والفن البيزنطي. ها هنا مثال فريد تقريبا في تاريخ الفن» ص ٨ L'art msulan; la grammaire des styles, sous la direction de Henry martin, Ed.Flammarion, Paris 1926, Reéd. 1970!, p.8ولا يكف هذا الكتاب عن ارجاع عناصر الفن الاسلامي التي يتناولها الى واحد من هذين الأقنومين. ونقرأ في مصدر آخر : «لم يكن الحس الفني لدى العرب من طبيعة من يضيف تغييرات

جوهرية الى فن العمارة لكن مخيلتهم الحادة وفنتازيتهم الماهرة قد خلقت تفصيلات مليئة بالاصالة» ص ٣٨. Ernest Wickenhagen: Manuel de l'histoire des beaux-arts, Paris, 1917!. p.38.

٣ – انظر صورها في كتاب د. عبدالرحمن الطيب الانصاري: قرية الفاو صورة للحضارة العربية قبل الاسلام. منشورات جامعة الرياض ١٩٨٢.

٤ – انظر بالفرنسية: L'Arabie avant l'islam, Paris 1994

5. Odysseus Elytis : Axion Esti, Trad. Xavier Bordes et Robert Longueville, Introducion Xavier Bordes Ed. Gallimard, Paris 1987.

٦ – نفسه ص ٤٠، ويتكلم هنري كوربان، مستشهدا بريشنشتان عن «صلات حضارية مستمرة بين أثينا وآسيا الصغرى» وان «توجه اللاهوت النظري الذي ينظر فيه الى افلاطون على انه استمرار لزرادشت، لم يندثر في سنة ٥٢٩ بإغلاق مدرسة أثينا ونفي آخر الفلاسفة اليونانيين الى بلاط ملك الفرس كسرى، وانما استمر قائما كجرثومة «لفلسفة خالدة» في عالم الحضارة العربية الفارسية استمرارا حرم منه الغرب » ص ١٠٢ من «شخصيات قلقة في الاسلام» من ترجمة بدوي، وكالة المطبوعات ١٩٧٨ الكويت.

٧ – انظر صورة للتمثال وشرحا له في: illustration No. Trésors du Musée ١٦٠ والصورة رقم ١٦٠.ص٤٥ de Bagdad, Genéve, 1977, p. 45 et

٨ – يورد الطبري في تاريخه وصفا لسجادة غنمها المسلمون عند فتح المدائن (إيوان كسرى) سنة ١٦هـ (٦٣٧م) : كان القطف [أي السجاد] ستين ذراعا في ستين ذراعا بساطا واحدا مقدار جريب، فيه طرق كالصور وفصوص كالأنهار وخلال ذلك كالدير، وفي حافاته كالأرض المزروعة والأرض المبقلة بالنبات في الربيع من الحرير على قضبان الذهب ونواره (أي زهوره) بالذهب والفضة وأشباه ذلك ..» ج ٤ ص ٢١ طبعة دار المعارف المصرية الرابعة. ويقدم الواقدي في (فتوح الشام) وصفا مماثلا مبالغا فيه بعض الشيء: «بساط كسرى وهو البساط الذي كان يفتخر به على الملوك ملوك الدنيا، كله ذهب منسوج بالحرير منظوم بالدر واليواقيت الملونة والمعادن والجواهر المثمنة والزمرد، وكان طوله ستين ذراعا قطعة واحدة، في جانب منه كالصور، وفي جانب كالشجر والرياض والأزهار، وفي جانب كالأرض المزروعة بالنبات في الربيع، وكل ذلك من الحرير الملون والمعادن على قضبان الذهب والزمرد والفضة وكان الملك لا يبسطه إلا في أيام الشتاء في أيوانه اذا قعد للشراب، وكانوا يسمونه بساط النزهة والمسرات، فيكون لهم شبه الروضة الزهراء، فلما رآه العرب قالوا: والله هذه قطيفة زينة..» ج ٢ ص ٢٠٥ دار الجيل بيروت من دون ذكر للسنة.

٩ – اندريه بارو: بلاد آشور (الترجمة العربية؛ ترجمة وتعليق د. عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، بغداد ١٩٨٠ ص ٢١٢.

١٠ – نفسه ص ٢١٣.

١١ – نفسه ص ٢١٤.

١٢ – نفسه ونفس الصفحة.

١٣ – نجاري في إطلاق هذه التسمية (السوريين) غالبية البحوث السائدة ،. هذه التسمية ملتبسة، فمن جهة تطلق على سكان الشام الأصليين الساميين من مختلف الملل واللغات واللكنات، ومن جهة أخرى تحاول عزلهم عن تاريخ هذه المنطقة نفسها وذلك لسبب كونهم مسيحيين ارتبطوا عاطفيا واستعمروا من قبل بيزنطة.

١٤ – تجري الاشارة غالبا الى أن صناع الفن الاسلامي الأوائل كانوا من السكان الاصليين المتنصرين (انظر اتنغهاوزن) أو ممن استجلبهم الخلفاء الأمويون من الروم (كما يقول أكثر من مؤرخ عربي، وكلمة روم كان يقصد بها الاثنان : السكان الأصليون المتنصرون والبيزنطيون) وفي الحالتين كلتيهما يجري تناسي التاريخ الثقافي العام الذي كانوا يشتغلون وسطه.

١٥ – كلمة قونة مازالت مستخدمة في اللهجة الفلسطينية واللهجات الشامية الأخرى.

١٦ – ابن أبي أصيبعة : طبقات الأطباء (١–٢) ص ١٥٣–١٥٤، دارالثقافة بيروت ١٩٨١.

١٧ – نفسه ص ١٤٨.

١٨ – ثاوذورس أبي قرة : ميمر في إكرام الأيقونات. حققه وقدم له وفهرسه :الاب الدكتور اغناطيوس ديك. منشورات المكتبة البوليسية (وآخرون) في سلسلة التراث العربي المسيحي ، بيروت ١٩٨٦.

١٩ – أبو الحسن علي بن محمد المعروف بالشابشتي المتوفى سنة ٣٨٨هـ (٩٩٨م) الديارات . تحقيق : كوركيس عواد . دار الرائد العربي ، بيروت ط ٣ سنة ١٩٨٦ ص ٢٤٨.

٢٠ – ص ١٦٥ – ١٦٦ وانظر هامش محقق الكتاب المفيد للغاية لأنه يورد جميع الروايات المتعلقة بهذه الواقعة.

٢١ – ص ٣٤٤–٣٤٥ ج ٤.

٢٢ – ص ٣٨١.

٢٣ – ج ٣ ص ٤٨٢.

٢٤ – ص ٣٦–٣٧.

٢٥ – ص ٦٩.

٢٦ – ص ٢١١.

٢٧ – ص ٤١٨.

٢٨ – انظر مثلا بهذا الشأن الابشيهي : المستطرف ، ج ٢ ص ١٦١.

٢٩ – يشير كتاب (فلاماريون) آنف الذكر الى ان : «هذا الفن الشرقي [المقصود الفن الاسلامي] يخلط التقاليد المحلية بالصيغ الفنية المنتمية الى الحضارات السابقة. وعلى سبيل المثال فان التزيينات الهندسية التي تشغل حيزا جد مهم في التزويقات الاسلامية كانت توجد قبل الغزو [الاسلامي] في مصر وفي الفن القبطي والفن البربري ص ٨.

٣٠ – الصورة موجودة في كتاب بارو آنف الذكر ص ٢٥٥.

٣١ – الصورة في الصفحة ص ٢٨٣ من بارو.

٣٢ – ابن أبي أصيبعه: عيون الانباء في طبقات الأطباء (١–٢) الجزء الأول ص ٩٤ الطبعة الثالثة ١٩٨١ دار الثقافة بيروت.

٣٣ – يروي ابن أبي أصيبعة في كتابه المتقدم الذكر ان الطبيب رشيد الدين ابن الصوري (توفي سنة ١٢٤١ م في دمشق) ألف كتابا عنوانه (الأدوية المفردة): «بدأ في عمله في أيام الملك المعظم، وجعله باسمه واستقصى فيه ذكر الأدوية المفردة [...] وكان يستصحب معه مصورا، ومعه الأصباغ والليق على اختلافها وتنوعها، فكان يتوجه رشيد الدين بن الصوري الى المواضع التي بها النبات مثل جبل لبنان وغيره من المواضع التي قد اختص كل منها بشيء من النبات فيشاهد النبات ويحققه، ويريه للمصور فيعتبر لونه ومقدار ورقه وأغصانه وأصوله، ويصور بحسبها ويجتهد في محاكاتها، ثم انه سلك في تصوير النبات مسلكا مفيدا، وذلك انه كان يري النبات للمصور في إبان نباته وطراوته فيصوره، ثم يريه إياه أيضا في وقت كماله وظهور بذره فيصوره تلو ذلك ثم يريه إياه أيضا في وقت ذواه ويبسه فيصوره..» المرجع المذكور آنفا ج٣ ص ٣٦٠.

❋ ❋ ❋

الحركة الكامنة والمتحققة في الخط العربي *



في إطار البحث في مشروع نظرية لنقد الخط العربي، كان لابد لنا، باديء ذي بدء، من متابعة ما كتب عنه منذ نشأته الى يومنا هذا. وهذا أمر متعذر من الناحية العملية بسبب غياب بعض المصادر التاريخية أو فقدانها. ولكن الميسور منها، وهو غير قليل، يسعفنا في تكوين فكرة عما غاب أو فقد . ذلك أن أغلب من كتبوا في هذا الموضوع ، يرددون ما كتبه الأسبقون، وينقلون عنهم نصوصا طويلة، حتى لتكاد تتشابه نصا وأسلوبا. وهي على العموم كتابات انطباعية ،لا تتأمل ولا تتوغل في باطن العملية الانشائية لهذا الفن. أما القلة القليلة من الكتابات الجادة فلم تتعرض الى هذا التحليل، ولم تخرج عن الإعجاب، وأحيانا الانبهار، بمعطيات هذا الفن الذي يعد بحق أصفى الفنون العربية وأكثرها أصالة . وهذا ما جعلنا نطمئن الى أن دراسة من هذا الطراز، لا وجود لها في مكتبتنا الخطية، لا قديما ولا حديثا، وهو اطمئنان يحمل في طياته رهبة الولوج في ميدان بكر ، بلا علامات ولا إشارات تسعف على تلمس الطريق الصحيحة.

ولذا اعتمدنا منهجا يقوم على دراسة العناصر الأولية المكونة لهذا الفن، لغرض التعرف على طبيعتها وخصائصها وطاقاتها التي تنعكس على الصورة النهائية، من حيث هي عناصر مجردة والخروج بالنتيجة الى مجال التطبيق الممكن لها. لأن الكلام العام على الخط العربي يبقى في حدود النظر في ما هو كيان متكامل قائم بالفعل، مؤسس على عناصر مختلفة، فيها ما هو مجرد، وفيها ما هو فني مرتبط بمعايير فكرية أخرى. بعبارة أخرى ، يبقى الكلام في حدود التعامل مع كيان منجز، كما لو كنا ننظر الى صورة فوتوغرافية جميلة ونبدي رأيا فيها، دون التساؤل عن حالات الظل والضوء، وزاوية النظر، والمحاليل الكيمياوية، والموجات اللونية، والتحكم الشخصي للفنان في هذه العناصر التي جاءت متكاملة في الصورة التي نراها.

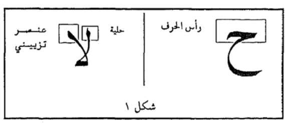
★ فصل من كتاب «حديث القصبة» الذي يتضمن مشروع نظرية للنقد الخطي؛ قيد الطبع.

★★ كاتب وخطاط يقيم في باريس.

النظـر الى الخط العـربي بهذا الشكل يثير فينـا أحـاسيـس مختلفة تتحكـم في تكوينهـا ثقافتنا العـامة ومـزاجنا الشخصي؛ وذلك ما يبقى مغـاليق هذا الفن محكمة وكأنها خلقـت هكذا منذ الأزل.

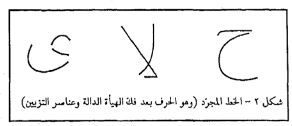
في السطور التـالية محاولـة للاقتراب مـن أحد هـذه العناصر، والنظر فيه كحالـة مجردة تصح في الخط كما تصح في غيره. وهذا العنصر الأولى الذي سنبحث فيه هو (الخط) بمـدلوله الهندسي، من حيث هو خـط يبدأ بنقطة وينتهي بنقطة. ذلـك أن فن الخط العربي يقوم على هذا العنصر أساسـا. وقد أخذنا قيمة واحدة مـن قيم هذا العنصر، وهـي طاقتـه الحركية، لننظـر الى أي مـدى تخدمنا هـذه الطاقة في بناء لوحة خطية، ومـا هي حدود واتجاهات هذه الحركة التي تؤثر على الصورة النهائية للوحة الخطية.

عند تجريد أشكال الحروف مما يلحق بها من عناصر الدلالة كالنقـاط ورؤوس الحروف ، ومن العناصر التزيينيـة الأخرى، مثل حلي الحروف التي لا تدخل ضمن القيمة الجوهرية للحرف (شكل١)، لا يبقى لنا من الحرف إلا شكله العام الذي لا يختلف عن الأشكال التي تكونها حركة الخط الهندسي المجرد باتجاه ما. وهي أشكال هندسية معروفة، مستقيم ، منحني، وحالاتهما.



شكل ١

وتكون الأشكـال المتبقية بعد التجريـد أشبه بالهيكـل العاري لبنـايـة في طـريق الإنشـاء، مهيـأة لاستقبـال أي مشروع تكميلي محتمل. وهذا الشكل وإن كـان لا يعطي شكل الحرف المقصود، إلا أنه يوحي به ، ويشير إليـه. وبما أنه الهيكل الأساسي لبناء الحرف، فهو بهذا الواقـع، مركز التعامـل مع الوضـع المستقبلي لـه. بمعنى آخر، إنـه مشروع كينونة الحرف الـذي يتحدد على أساسـه شكله الدلالي، والهيئة الجمالية التي نريدها له. (شكل ٢).


شكل ٢ – الخط المجرّد (وهو الحرف بعد فك الهيأة الدالة وعناصر التزيين)

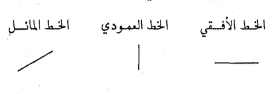
ويمكن للدلالة أن تتحقق بـأبسط الأشكال، دونما حاجة الى التزويق والتزيين. وهذا ما نراه في الكتـابة البسيطة التي توصل رسالتها الى العين، وتنتهي مهمتها عنـد هذا الحد. ذلك أن الدلالة لا تشترط الجمال، لأنها ليست قيمة في ذاتها،إنما هـي إشارة أو إيماء أو تلميح الى معنى. المعنى هو الذي يحتمل أن يكون جميلا أو لا يكون، في حين أن الجمال شرط لازم للفن، من جانبه الحسي لا المجـرد ، والحواس هي الكفيلـة بتصنيف مستـوياتها وفـق الحالة المعرفية .

إذن فالجمال مسألة أخرى، ليست من شروط الدلالة، وإنما من شروط الفن. ولكن إذا تحقق الوضع الـدلالي ضمن جو جمالي، فانه يضـع أحاسيسنا في مرتبة أعلى، ويجعلنـا إزاء قيمة إضافية للدلالة، تجعلها أكثرإثارة وتأثيرا، وهذا هو ما يعنينا في الخط العربي.

فإذا جردنـا شكل الحرف من عناصر الدلالـة والجمالية، يبقى لنا وضعـه الهندسي، كما قدمنا، وهـذا الوضع الهندسي بحـد ذاته، ينطوي على قيـم جمالية وإيحائيـة بمقادير مختلفـة نريـد هنا أ ن نتحدث عنها، خـارج ما استقرت عليه مفاهيمهـا في علوم الحساب والهندسـة وفنون العمارة والتصميم أي بما تتيحه هـذه الخطوط المجردة من إيحاء يمكن الاعتماد عليه في الخط العربي.

بهذا الاعتبـار نكون أمـام نـوعين مـن الخطوط: المستقيـم والمنحني. وأمام واقعين لهذه الخطوط : الشكل والحالة.

فأشكال المستقيم ثلاثة هي:

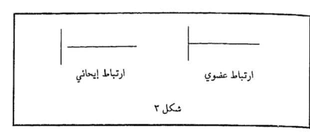


أما حالاته فهي الانكسار ودرجاته
والخط المنحني أحادي الشكل:
ومساره مختلـف عن مسار الخط المستقيم وحـالاته كثيرة كالحالة الثعبانية والحلزونية والدائرية وغيرها.

والخط المستقيـم بـأشكـاله وحـالاتـه ، أقسـى مـن الخط المنحنـي، وأصلب، في حين يكـون الخط المنحني أكثـر ليـونـة وعذوبة،وأكثر احتواء على الطاقة الحركية.

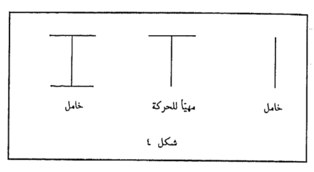
فإذا أخذنا الطاقة الحركيـة لأشكال الخط المستقيم، نلاحظ أن شكلين من أشكاله ، وهما الافقي والعمودي، ساكنان سكونا تاما وذلك بسبب كمون هذه الطاقة فيهما وعدم ظهورها بشكل محسوس ، فهي لا تستثـار بمد الخط نفسه باتجاهـه المرسوم مهما كان طول هذا الامتداد، وإنما تستثار بخروجه عن مساره، أو مجاورته مسارا مختلفا عنه.

فالخط الأفقي المفرد، ساكن ما لم يرتبط بخط من غير نوعه (كالعمودي أو المائل أو المنحني)، سواء كان هذا الاتصال يرتبط به عضـويا أو إيحائيا، عن طـريق المغالطة البصريـة (شكل٣). والدليـل على ذلك أننـا لو رسمنـا خطا أفقيـا منفردا على ورقـة بيضاء، لما أحسسنا بحالة حركية فيـه ، ولكننا نحس بأنه مهيأ لحالة انتشار أي بامكانية تحول الحركة الكامنة فيه الى التحقق. ولكنـه من نـاحية أخـرى يساعـد على إظهار حـركة الخطـوط الواقعة عليه.



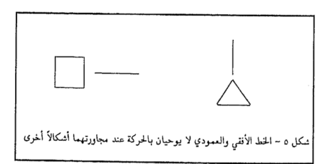
شكل ٣

والخط العمودي هو الآخر، وللسبب نفسه، ساكن، لا يحتوي على الحركة بمفرده، ولا يوحي بها. ولكنه يشعرنا بأنه مهيأ للانجذاب الى الأعلى أو الأسفل، فإذا حصر بين خطين أفقيين لم يعد يوحي بالانجذاب ، وعاد، الى خموله مثلما كان وهو منفرد، (شكل ٤).

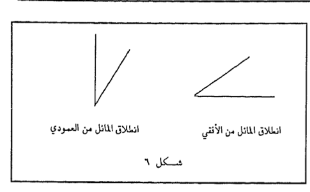


شكل ٤

ومع أن كلا من الخطين، الأفقي والعمودي، يوحيان بالحركة إذا جاورا خطوطا أو أشكالا أخرى، إلا أنهما خلوان من هذا الإيحاء ذاتيا، ولذلك يبقى إيحاؤهما بالحركة وهميا بسبب بقاء الحركة في حالة الكمون، وعدم قيام إمكانيات لاستثارتها، (شكل ٥).


شكل ٥ – الخط الأفقي والعمودي لا يوحيان بالحركة عند مجاورتهما أشكالاً أخرى

الشكل الوحيد هو الخط المائل، مهما كانت درجة ميلانه. وذلك لانطلاقه من نقطة خط ساكن (أفقي أو عمودي)، وتجاوزه هذه النقطة. فهو إذا انطلق من نقطة خط أفقي، أوحى بالنهوض أو الهبوط من أفق مستقر، واذا انطلق من نقطة خط عمودي أوحى بأنه يتفرع منه، وإمكانية انجذابه الى الاتجاهين (العمودي والأفقي) إمكانية محسوسة تلتقطها العين، (شكل ٦).

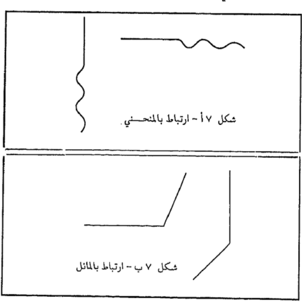


شكل ٦

وربما يتوهم، في حالة الشكل السابق، أنه يمكن الافتراض بأن المائل هو الثابت، وأن الأفقي والعمودي هما المتحركان من نقطته. وهذا غلط، لأن الأفقي والعمودي أصل، وطبيعتهما ساكنة، والمائل حالة من حالاتهما، وأن إمكانية الثبات الكامنة في هذين الخطين أقوى وأكفأ مما هي عليه في المائل، لأن المائل هو إحدى حالات الحركة الممكنة لأي منهما.

وما يقال عن المائل يصح في المنحني من حيث كونه تحققا للحركة الكامنة في الأفقي والعمودي، مثله مثل المائل، وعلى هذا الاعتبار يمكن للخط المائل والخط المنحني، إذا ارتبطا بالأفقي والعمودي، أن يوقظا فيهما الحركة الكامنة، وينقلاهما من حالة الركود الى الحركة المحسوسة، (شكل ٧ أ و ب).

إذن فالحركة في الخطين الأفقي والعمودي، إمكان في حالة كمون وفي المنحني والمائل ، إمكان في حالة تحقق.


شكل ٧ أ – ارتباط بالمنحني.

شكل ٧ ب – ارتباط بالمائل

ونحن نستطيع إبراز هذه الحركة بدرجات مختلفة من خلال ما ننشئه من علاقات بين خط وآخر.

على أساس ما تقدم ، يمكننا أن نصوغ المعادل التالية:

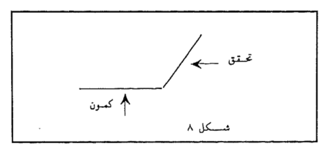
(ارتباط أفقي بأفقي، أو عمودي بعمودي = عدم ظهور الحركة بشكل محسوس) . أي أن:

الكمون + الكمون = كمون.

و :

(ارتباط الأفقي والعمودي بالمائل والمنحني = ظهور الحركة بشكل محسوس) ، أي :

التحقق + الكمون = تحقق (شكل ٨)

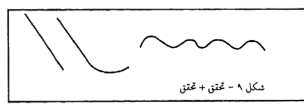


شكل ٨

و :

(امتداد المنحني أو المائل بنفسيهما، أو ارتباطهما ببعضهما = ظهور الحركة بشكل محسوس) ، أي:

التحقق + التحقق = تحقق . (شكل ٩).


شكل ٩ - تحقق + تحقق

ذلك لأن حركتهما في الأساس متحققة،وحركة ما أضيف إليهما متحققة كذلك.

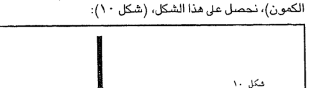
إذن فالطاقة الحركية المتحققة، أقوى على جذب الكامن إليها، مما للكامن على امتصاصها. وهذه مفارقة بحاجة الى تأمل فالأفقي والعمودي اللذان وصفناهما بـ (الأصل) و (الاستقرار) يكونان الآن تابعين لحالة من حالاتهما، أي المنحنى والمائل. ويعود ذلك الى كون تحقق الحركة أقوى من كمونها،وهي متحققة في الحالتين، وكامنة في الأصل.

فما الذي يعنينا من كل هذا في فن الخط العربي؟

يعنينا منه حالتا : التحقق + الكمون

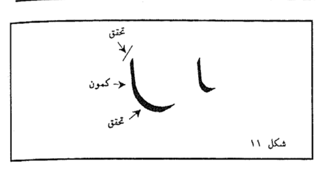
والتحقق + التحقق

لأننا عندما نرسم حرف الألف على أساس (الكمون + الكمون)، نحصل على هذا الشكل، (شكل ١٠):


شكل ١٠

وهو شكل راكد لا يوحي بالحركة ولا يثير إحساسا جماليا.

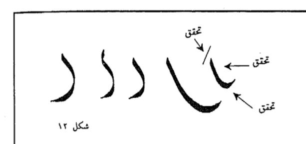
وعندما نرسمه على أساس (التحقق + الكمون) نحصل على هذه الأشكال ، (شكل ١١):



شكل ١١

وهي أشكال أحفل بالحركة مما سبق.

وعندما نرسمه على أساس (التحقق + التحقق)، نحصل على هذه الأشكال ، (شكل ١٢):



شكل ١٢

وهي الأشكال الأكثر امتلاء بالحركة.

وإذا توالت حروف الكلمة، وكان فيها ما يسعف على إنشاء تحققات، جاءت النتيجة أحفل بالحركة والنمو والتوالد، وأقوى تاثيرا على العين ،وأشرا على النفس . وهو ما يفترض أن يكون في حساب الخطاط عندما ينشيء لوحته الخطية. (الأشكال ١٣ و١٤).


شكل ١٣ (كن فيكون) تكوين بالخط الديواني . نلاحظ الحركة من خلال تحققها على مستويات مختلفة .

شكل ١٤ : التكوين السابق ، وبالقصبة نفسها . نلاحظ فيه حركة أنشط ، بسبب انكباب التصميم بأكمله إلى جهة اليسار ، حيث اكتسبت الحركة تحققاً إضافياً .

من ناحيـة أخرى ، نلاحظ أن السطـر المخطوط إذا أقيم على مستوى خـط الأفق ، أو على تماس محيـط الدائرة، أو جـزء من هذا المحيـط ، يحصر الحركة في باطن السطـر ـ وهي حركـة قد تكون في غايـة النشاط داخل السطر ـــ في حين أنه إذا تجاوز هذا الإطار في بعـض أجزائه، أثـار الطاقـة الحركية لمجمـل السطر، ونقلها الى مستـوى أعلى وجعل إحساسنا بها أقـوى . (الأشكال ١٥ و١٦).



شكل ١٥ : النص مخطوط على مستوىً سطري واحد ، حيث تبدو الحركة محصورة داخل السطر .



شكل ١٦ : النص السابق خارجاً عن المستوى السطري ، أي بدخول تحققات إضافية ، حيث أثيرت الطاقة الحركية ، وانفتحت على أفق أوسع .

وربما يثار سؤال عما إذا كـانت الخطوط العربيـة التقليدية كلهـا قابلـة لهذا التفسير ، وجوابنـا عليه هـو أن تلك الخطـوط تخضع في النهاية الى حقيقة كونها خطوطا على أية حال، تختلف عن بعضهـا في المستوى، كثـافة واتجاهـا، وما يجري على الخط يجري على مستوياته .

أما تـوجيه الحركـة الى حيث تتفـاعل وأحـاسيسنا ،وتظـل ضمن التكـوين الجمالي المتـوازن،وتتجنب الاتجاه العشـوائي، فهـي مـن المسائل الـدقيقـة التـي يتحكـم فيها وعـي الخطـاط وثقافته.

وأنـا أعتقـد أن أجمل الحركـات هـــو مـا قـام على أسـاس طبيعـي،أي مـا نـراه في الطبيعـة مـن حـركـة. كحـركـة البشر والحيوانات والأشجار وغيرها.والجميل من بين هذه ، هو حركة الجسد الإنسـاني،لأنها يمكن أن تشتمـل على أكثر مـن اتجاه في وقت واحد (تحقق + تحقق) . كـالماشي الذي تتجه إحدى رجليه وإحدى يـديه الى جهـة ويده ورجله الأخـريان الى جهـة أخرى. وهذه أبسـط أنواع الحركة الإنسـانية. أما إذا شئنـا أن نتقصى ذلك في أوضـاع أخرى فسنجـد حيويـة عاليـة، وعذوبـة وفتنة أخاذة يجب ألا نمر عليهـا بعجالة ودون تأمل. ومثـالنا على ذلك حـركة الجسـم الـراقص، وخـاصـة في التـزحلق على الجليـد، والباليـه؛ حيث تتفجـر طاقة الجسـد الإنساني في هـذين الفنين بأبـرع أشكالها، حين يندفـع أعلى الجسم الى الامـام، وينسحب أسفله الى الخلف، وكأن بعضه يجاذب بعضا.

أما حركة الحيوانات فهي حركة غريزية بدائية غير مشذبة، وإن كان بعض منهـا فاتنا بطبيعته، كحركة الطيـور السانحة في الجو، في حين تبدو حـركة الأشجار حـركة محوريـة لاستقرار جذرها، واقتصار حركتها على أعاليها دون أسافلها.

وبما أننـا نتحدث عـن آفـاق الحركـة في الحروف العربيـة، يكون من المناسب أن نشير الى أن الحركة الفضلى للحرف هي ما كـانـت في الاتجاه الطبيعي لحركـة العين أثنـاء القـراءة ، أي أن الميـلان يكـون مـن اليمين الى اليسار لأنـه لا يتعـب العين، أمـا العكس فهو متعب للعين ، ومربك لعملية الاستيعاب وخصوصا اذا كان النص طويلا ، أو متعدد الفقـرات ، وهذا مع الأسف ، ما نراه في بعض التصـاميم الجديدة للحروف الطباعيـة وهو تقليد محض للحروف الـلاتينية. أما إذا كـان النص قصيرا وفقـراته قليلة فيكون قليل الأثر على العين.

وربما يحتـج البعض على ذلـك بـوجـود بعض النصـوص التراثيـة القديمـة الجارية على هـذا الأسـاس، أي الميل الى جهـة اليمين، فذلك نادر جدا، وغير منتشر، وهو بعد ذلك غلط لايراعي مبدأ القراءة العربية ولا يشفع له كونه من تراثنا العزيز، فكم في هذا التراث مـن نزوات واجتهادات لا تقوم على أسـاس صحيح، سواء في هذا المجال أم في سـواه.



مقطع مـن لوحة «فهذه شهـور الصيف عنا قـد انقضت..» للمؤلـف ، وهي مبنيـة على أساس حـركـة الجسـم الإنساني في التزحلق على الجليد، حيث يلاحـظ اندفاع التكوين بقوة الى أعلى اليسار، في حين ينسحـب أسفله الى اليمين بقـوة متكافئـة، وهـي إحدى محاولاته في البحث في مجال حركـة الخطوط . (من لوحا معرض مجنون ليلى ـ باريس ١٩٩٣).

* * *

تنويعات غربية على زخارف شرقية

علي الشوك *

تعكس الزخارف الفنية في قصور الحمراء حضور الرياضيات على نحو واضح فيها، لاسيما في التنويعات الهندسية المتعددة بلا حدود ونجد أنفسنا أمام عالم قائم على فكرة الوحدة والتوحيد من خلال هذه التعددية. ونقف على «اللامتناهي من خلال المتناهي، والمجرد من خلال المحسوس، والمحسوس، والمثالي من خلال المادي، والنور من خلال الألوان، والنوراني من خلال الانساني» كما يقول سيفيرنو رويز غاريديو، رئيس قسم الهندسة والطوبولوجيا في جامعة غرناطة.

ويقول رافائيل بيريز غوميز: «كانت الرياضيات عنصرا أساسيا في هذه الحضارة. لقد درس هذا الشعب (يقصد العربي) الرياضيات وبرع فيها، أكثر من أية حضارة أخرى».

من أهم خصائص الزخرفة الهندسية استعمال وحدة شكل هندسية أساسية تمثل الوحدة العامة للتكوين الهندسي في القاشانيات الأندلسية، وذلك من خلال مضاعفاتها وتكرارها. وبفضل ذلك يمكنك أن تملأ أو تزخرف سطحا كاملا بمجرد اتباع سلسلة من القواعد الثابتة. وبذلك يتم تحقيق الوحدانية من خلال المجموع، التي تعبر عن الفلسفة الإسلامية. وحتى اللون في قصور الحمراء يمنحك انطباعا بأنه لا يحمل وظيفة فنية قائمة على عنصر الزخرفة فحسب، بل إن له بعدا فلسفيا أيضا. فاللون له علاقة بالضوء. انه أحد مكونات الطيف الشمسي. الضوء في الفلسفة الاسلامية رمز للنورانية. وهذا انما يؤكد على أن حضور اللون هو بمثابة تعبير عن الوجود الإلهي، لأن اللون لا وجود له بدون الضوء.

وكان العرب مولعين بالتصاميم التي تظهر فيها الأجزاء الغامقة والفاتحة في الزخرفة متماثلة متناظرة. على سبيل المثال إننا نجد في صالة الحريم أو الأسرة، وكما يطلق عليها بالاسبانية Sala de las Camas، مثلثات ملونة بالأخضر والأصفر، والأسود، والأزرق الملكي (الضارب الى الارجواني) فاذا أهملنا لوهلة الجانب اللوني في الزخرفة، سيكون بوسعنا ان ندير الورقة الغامقة بمقدار زاوية قائمة الى وضع الورقة الفاتحة. واذا استمرت هذه العملية من الدوران أربع مرات فإننا نحصل على المربع الفيثاغورسي. ومرة أخرى اذا الغينا الفوارق بين هذه الألوان، كما يقترح جاكوب برونوفسكي، العالم البريطاني من أصل بولندي، وفكرنا فقط في المثلثات الغامقة والفاتحة، في قاعة الاستقبال والاستراحة في حمام قصر الحمراء، سنجد أن هناك تعاقبا في التناظر. واذا ثبتنا بصرنا على نقط الربط، سنرى أن هناك ستة مثلثات تلتقي فيها، وهي غامقة وفاتحة على التوالي، أي أن هناك ثلاثة تناظرات تنتظم التشكيلة. لكننا إذا أهملنا الألوان سنحصل على ستة تناظرات فضائية. هذا التناظر السداسي هو في واقع الحال تناظر بلورة الثلج. ان البنى التي اتخذتها الأنساق المنتظمة في الطبيعة هي البلورات، ان البلورات في الطبيعة لها وجوه مسطحة، منتظمة متناظرة، وهذا يذكرنا أيضا بالأنساق الفنية العربية المسطحة والمنتظمة والمتناظرة، ان ذرات البلورة مرتبة في الاتجاهات كافة... وبذلك ننتقل من اللعبة الى علم البلورات، على حد تعبير برونزفسكي في كتابه (الانسان في معارج الرقي: The Ascent of Man) ان التفكير في الانماط التي تعبر عن سائر إمكانات التناظر في الفضاء (في إطار بعدين على الأقل) كان الإنجاز الكبير للرياضيات العربية التي جاء مردودها بعد الف عام أي في عصرنا الحاضر.

والآن اذا انتقلنا الى التصاميم التي يمكن استنباطها من الأشكال الأساسية، كالمثلثات والمربعات، لرأينا ان سطحا مؤلفا من المثلثات والمربعات المتجاورة يمكن أن يعطينا مئات التصاميم المختلفة اذا شئنا، بعد أن نعين الوحدة أو الخلية الأساسية للزخرفة. وهنا تلعب المسطرة والفرجال دورا أساسيا في التخطيط. فاذا أردنا أن نملأ أو نغطي سطحا معينا (جدارا، سقفا، أرضية غرفة) بزخرفة دون أن نترك فراغا، فان الخامة الهندسية الأساسية لذلك هي المثلث المتساوي الأضلاع أو المربع. ومن أي من هذين الشكلين بوسعنا ان نجترح

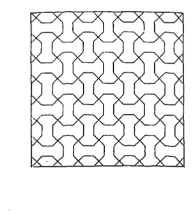
★ كاتب وباحث عراقي يقيم في لندن.

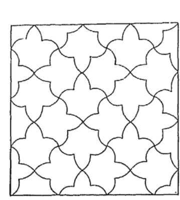
ومن المتعارف عليه في الغرب ان فن الزخرفة، (الأرابيسك)، مستمد من أعمال الحرفيين الفنيين الاغريق في آسيا الوسطى، وكان في بدايته يشتمل على الطيور في أشكالها الطبيعية. ولئن صح تحديد هذا التاريخ لفن الزخرفة، بالمعنى الضيق للكلمة، فإن جذورا أقدم لها يمكن تلمسها في العديد من النقوش والأعمال الفنية القديمة، بما في ذلك مدخل وبوابة عشتار في بابل الكلدانية (في عهد نبوخذ نصر: منتصف الألف الأول ق.م) ولعل هذه الانطباعات الزخرفية ترقى الى تاريخ أبعد من ذلك بكثير، ربما الى العصور الحجرية القديمة (المتأخرة)، على نحو ما تجده على صخور وجدران الكهوف من أشكال هندسية، كالمصبعات (القضبان المتعامدة)، والخطوط المتعرجة ZIGZAG، والنقط، والأشكال الحلزونية، والمنحنيات.

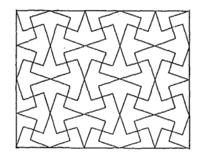
وقد ظهر الاهتمام بفن الزخرفة في العالم الاسلامي في حدود ١٠٠٠م، حيث أصبح طاغيا في جميع التزيينات الفنية، لاسيما في العمارة، والكتب. ويزعم أن الزخرفة الاسلامية استبعدت عن كل ما هو غير هندسي، غير أن هذا غير صحيح.

وتستند الزخرفة على مبدأ التكرار المتماثل والعكسي، وعلى قاعدتين جماليتين أساسيتين: التغير الايقاعي للحركة مع ما يتركه من انطباع هارموني، وضرورة ملء الفراغ أو السطح بكامله بالزخرفة ولا تقتصر الزخرفة على الأشكال الهندسية البحتة، بل على الخط (الكتابة) أحيانا، والزهور والأشكال الوردية، والأشجار (لاسيما النخلة)، والحيوانات، والأشكال الآدمية أيضا. وقد اتخذ هذا الفن طابعه النموذجي في العصر العباسي، وبلغ أوج تطوره في العهد السلجوقي، والفاطمي، والاندلسي. ومن أسبانيا الاسلامية وجد طريقه الى أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر، وعرف هناك باسم الموريسك MO-RESQUE، وقد أدخله الى إيطاليا FRANCESCO PELLEGRINO، والى فرنسا فنان مجهول يدعى G.J، والى ألمانيا هانس هولباين وبيتر فليتنر (من الموسوعة الاسلامية).

وفي أوروبا استعملت الزخرفة منذ عصر النهضة حتى بدايات القرن التاسع عشر في تزيين المخطوطات، والجدران، والأثاث، والمصنوعات المعدنية، والفخار. وغالبا ما تشتمل الزخارف الأوروبية على أشكال غير هندسية: أغصان ملتوية أو متعانقة، أو أوراق شجر، أو خطوط مزخرفة مشتقة من أشكال طبيعية. وكان للأشكال الآدمية حضور واضح في الزخرفة الغربية.

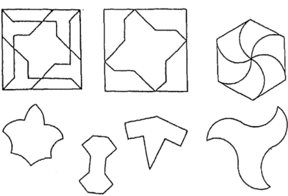






خلايا زخرفية

أشكالا شتى بما في ذلك شكل على هيئة عظم، أو سمكة، أو سمكة طيارة، أو طائر، أو طاحونة، أو فراشة، الخ. ولا شك اننا باستخدام الفرجال عند رسم الدوائر أو انصافها أو أرباعها، داخل الانساق المربعة أو المثلثة سنحصل على أشكال منحنية. بل إننا نحصل على انطباعات منحنية حتى بدون هذه الأقواس الدائرية.



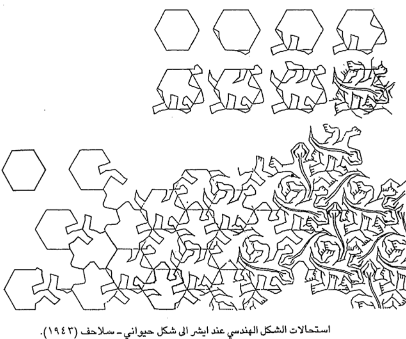
وحدات زخرفية يمكن الحصول عليها بواسطة المسطرة والفرجال فن الأشكال المثلثة والمربعة، .. الخ.

وبدأت زخارف قصور الحمراء في غرناطة تجتذب انظار واهتمام العالم بصورة خاصة منذ كتب عنها الدبلوماسي الامريكي واشنطون ايرفنغ في النصف الأول من القرن التاسع عشر. أما على الصعيد الفني التشكيلي فربما كان موريس كورنيليوس أيشر الفنان الهولندي، أول من حاول تطوير فن الزخرفة ، بعد زيارته قصور الحمراء في العام ١٩٣٦. وقد اتسم أسلوبه منذ تلك الزيارة بالجمع بين الواقعية المفرطة في دقتها والانطباعات البصرية الخداعة. فجاءت أعماله تصويرا لأمساخ غير متوقعة لأشكال عجيبة متطورة عن أشكال هندسية .

كانت لدى أيشر رغبة لتوسيع الآفاق المحدودة في الأشياء المسطحة . فمنذ الفنان الايطالي جيوتو في القرن الرابع عشر بدأ الفنانون بخلق انطباع من العمق على الشيء المسطح (كالورقة، أو الجنفاصة، أو اللوحة)؛ لكن المباديء الفنية هذه التي ترقى الى أيام عصر النهضة الايطالية لم تذهب بعيدا بما فيه الكفاية، بالنسبة لهذا الخيميائي. كان ايشر مسكونا بهاجس الوقوف على طاقة التناظرات العمودية، التي من شأنها أن تحقق عمقا أكبر ونظرات متعددة في الصورة الواحدة، وفي بعض الحالات يمكن استعمال أكثر من نقطة تلاش واحدة في الصورة. كان يريد أن يبرهن على أن السطح ذا البعدين مؤهل لأن يترك انطباعا بأبعاد وإيحاءات أكثر مما كان عليه الحال في الماضي.

ان التأمل في أي من أعمال ايشر أشبه بولوج عالم آخر ، حيث تتزعزع جميع أساساتنا الصلبة ويحل محلها أبعاد فضائية جديدة. وهذا ينعكس في عالمه الذي يشتمل على السمك، والعظايا، والطيور ،والبحر، والمناظر الطبيعية، منعكسة على الماء أو في المرايا. ولطالما يبدأ بأشكال هندسية صلبة ، ثم يتدرج بها في الصورة نفسها ـ لتستحيل الى كائنات حيوانية، وقد تستحيل هذه الكائنات من صنف الى آخر : من سمك الى طيور ، على سبيل المثال. وهذا كله جاء بعد زيارته قصور الحمراء في العام ١٩٣٦ التي كانت بمثابة نقطة تحول في رؤيته الفنية ، كما سبقت الاشار ة الى ذلك.

ويتساءل دوغلاس هوفستاتر في كتابه (ماجيكال ثيماس: البحث عن جوهر العقل والشكل): ما الفرق بين الموسيقى والفنون البصرية؟ ويرى أن الفرق يكمن فيما يدعوه بعامل الزمنية. فالموسيقى تستند بالأساس الى عامل الزمن؛ أما الفن فلا. وبكلمة أدق، أن الموسيقى تتألف من أصوات ينبغي أن تؤدى وتسمع في تسلسل محدد وبسرعة محددة، من هنا فان الموسيقى ذات بعد واحد؛ انها مرتبطة بايقاعات وجودنا. أما الفن فعلى العموم ذو بعدين أو ثلاثة . ونادرا ما نجد أعمالا فنية



استحالات الشكل الهندسي عند ايشر الى شكل حيواني ـ سلاحف (١٩٤٣).

وفق نظام تقطيعي أو تعاقبي. لكن هناك استثناءات لهذا التعميم. فالفن الاوروبي له طابعه النسيجي السابع وسيكلوراميته التأريخية (مناظره المتعاقبة)، أما الفن الشرقي فله لفائفه التصويرية التي تبلغ مئات الاقدام في طولها. انه عمل امتدادي. وهذه النماذج من الفن البصري أو التشكيلي تفرض نظاما زمنيا متعاقبا على العين المتفحصة أو المتابعة فهناك نقطة بدء ونقطة نهاية كالموسيقى.

وفي حديثه عن «التنويعات الزخرفية» أو «تنويعات الباركية» ، يعرف المصطلح بقوله : تقليديا ، ان الباركيه Parquet عبارة عن مزائيك منتظم معد من قطع أخشاب مطعمة على أرضية غرفة أنيقة ؛ أما التنويع فهو شيء بين التشويه والتغيير. ويصف ترصيعات الباركيه عند وليم هف HUFF بأنها تجريدية ؛ انها ترصيعات فسيفسائية (أوقاشانية) لسطح ما، ترسم بخطوط ومنحنيات تقارب الصغر في سمكها. ويتوخى في تنويعاتها الفسيفسائية شيئان.

١ – هناك تغير في بعد واحد فقط ، لكي يرى المرء تدرجا زمنيا أو تسلسليا يتحول فيه ترصيع ما من شكل الى آخر بالتدريج.

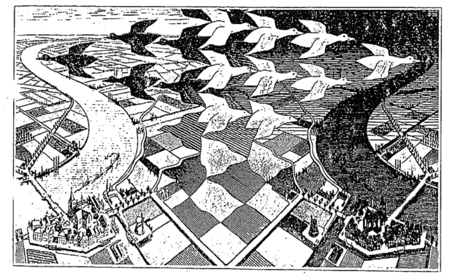
٢ – في كل مرحلة يجب أن يتألف المخطط من ترصيع منتظم في السطح (أي ينبغي وجود خلية ـ وحدة ـ يمكن أن يضم اليها عدد لانهائي من الخلايا لملء سطح بكامله).

ويعترف وليم هف بأنه تأثر في العام ١٩٦٠ بالترصيعات الخشبية لمريس كورنيليوس ايشر، تحت عنوان «نهار وليل» . في هذا النموذج تتحول أشكال من الطيور القاشانية أو الفسيفسائية تدريجيا (اذا نظرنا اليها نحو الاسفل) الى أن

تصبح على شـاكلة البقـلاوة.لكن واقـع الحال هو العكـس ، إن الاشكال المستطيلـة في أسفل الصـورة، تتحول الى أشكـال ذات بعد ثـلاثي . وتتحول الحقـول الى طيور بيضاء وسـوداء تظهر على مستوى جديد ، وهي تطير فوق خليط من الحقول في السماء فنحن نرى هنا طيورا سودا تطير باتجاه الضوء، ضوء النهار في حين تطير الطيور البيـض باتجاه سـواد الليل . وكـل شيء يبدو كأنه يخرج من المربعات الرمادية، ثم أن هناك تناظرا عموديا في الصورة بين الأبيض والأسود.

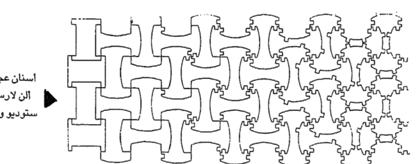
والفـرق بين ترصيعـات ايشر وهف، ان الأولى تشتمـل على أشكال حيوانية بصورة عـامة، في حين يصر هف على أن يبقى في إطار الاشكال الهندسية البحتة.

ان الزخـرفة الكلاسيكيـة ، بما فيها من تنـاظر تام، عـربية كانت أم سواها، تعكس الامتثال للنظام والوحدة المطلقة والكلمة الواحدة أما التمرد على النمطية في الـزخرفة ، كما حاول موريس كورنيليـوس ايشر منذ الثلاثينات مـن قرننا ، وتبعـه آخرون في عصر الكومبيوتر فيعكس تململا على النظام والتماثل والامتثال، ونزعة ذاتية حرة، مستقلة . لكن هذا التمرد على نحو ما نشاهده في بعض النماذج، لا يبدو فوضويـا بقدرما ينطوي على شيء من التنويع على الجوهر.



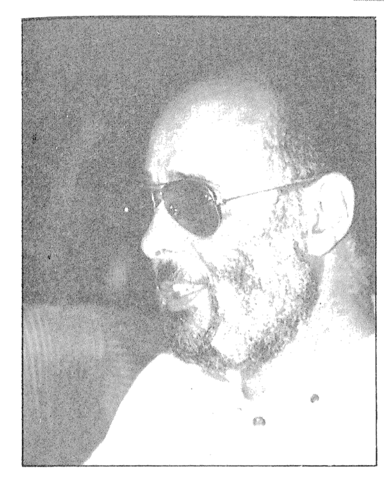
ليثوغراف للفنان ايشر بعنوان (نهار ـ ليل) (١٩٣٨).

تنويعات غير متجانسة على زخـرفة شرقية ، تصـميم فرانسيس أودونيل ـ انتجت في ستديو وليم هف. (١٩٦٦).



أسنان عجلة طائشة، تصميم الن لارسون ـ انجزت في ستوديو وليم هف (١٩٦٣).





حوار مع الناقد المسرحي : عبدالرحمن بن زيدان المسرح وجودا حضاريا

وفعلا إنسانيا حياته تكمن في التواصل والتغيير

أجــــــراه : هيثم يحيى الخواجة *

يتميز الناقد المسرحي الدكتور عبدالرحمن بن زيدان بدعوات حارة وواعية للنهوض بالمسرح العربي، ودفعه نحو التطور والعمق.

وهو عندما يطرح آراءه يطرزها بجرأة وفهم لديناميكية المسرح المغربي خاصة والعربي عامة، بعيدا عن الانفعالية والتقوقع أو التشرنق في بوابات مسدودة، وقنوات أغلق فتحاتها التكلس والجهل. إن دليلنا على ما نقدمه هذا الحوار الذي يتضمن طروحات نجزم بأهميتها: فهو مثلا عندما يدعو الى الفرجة يؤكد على أن يكون لها لون وصوت وصورة المحلي للوصول الى العالمي، لا لإلغاء التواصل بين الثقافات الإنسانية، أو الرفض المجاني لها.. الخ

إن هذا الحوار الذي ننشره يطرح أسئلة عديدة تفتح مجالا للنقاش والحوار العميق الذي نهدف إليه.

* ما رأيك بمن يطرح الفرجة كبديل عن المسرح الأرسطي بغاية تأصيل المسرح العربي؟

ـ هذه الدعوة، جاءت في الأساس،بهدف مراجعة العلاقة القائمة بين المسرحيين العرب، والمرجعيات المسرحية الغربية، ولوضع هذه العلاقة على محك التجربة المتطلعة الى تجاوز

★ كاتب وناقد مسرحي من سوريا.

المسرح الأرسطي. وبناء المغاير وفق الخصوصيات التي يتميز بها التراث العربي من فنون شعبية، ومحكى شعبي واحتفالات وظواهر مسرحية هي أساس الفرجة العربية الأصيلة.

وفي نظرنا أن القطيعة المعرفية، وبتر العلاقة مع نظرية الدراما الارسطية مسألة فيها نظر، ذك أن مشروع كتاب «فن الشعر » يظل المنطلق لكل النظريات المسرحية الغربية التي ائتلفت معه، أو اختلفت، حول مفهوم المحاكاة ووسائلها، وحول وظيفة وطبيعة التراجيديا، وحول الأنواع الأدبية «الدراما» و«الشعر الغنائي» و«الملحمة»، إنه مصدر كل الدراسات التي جاءت بعده لتتناول موضوع البلاغة والنقد وتشريح الدراما.

ربما ترجع هذه الدعوة الى سوء فهم لما يطرحه أرسطو، سوء فهم هدفه النظر الى الأمام، دون التعرف على التحول والتطور الذي مس نظريات الدراما من أرسطو الى برتولد بريخت وأوجست أوبول، وانطوان أرطو، وجروتوفسكي وجوزيف شاينا وبتربروك وغيرهم.

الزاوية التي يمكن النظر منها الى هذا الطرح هو أن النقاد والمنظرين المسرحيين العرب، أرادوا تأصيل المسرح العربي من فراغ،ومن غياب المسرح عن تاريخ الثقافة العربية، فحاولوا تحويل هذا الغياب الى حضور ممتليء بالتوجه الى رفض كل ما هو غربي موروث أو وافد أو مترجم؛ إن القطيعة هي انعزال عن قانون الحياة الذي هو الأخذ والعطاء، والتأثر والتأثير، والجواب والسؤال والتساؤل؛ إنها حوار الصم الذي يؤدي الى ضياع التواصل والفهم والافهام.

إن هذه الدعوة ــ عندما نضعها في سياقها المعرفي والتاريخي والفني ـ نجدها مع رواج المسرح الملحمي، واتساع رقعة حضوره في السؤال التنظيري الذي سكن المسرح العربي، تتخذ موقفا معاديا للمسرح الأرسطي، لأنه ـ مسرح يقوم على التطهير والاندماج والإغراق في الايهام، وبديله هو كسر الايهام المسرحي،وإعادة بناء الكتابة «الدرامية» وفق التغريب والحكاية،ووفق أيديولوجية مادية جدلية تجعل من المسرح أداة للتغيير، وليس أداة للمحافظة على الكائن والمسيطر دون البحث عن الحتمي.

بين رفض المسرح الأرسطي وبين البحث عن فرجة عربية لتأصيل المسرح العربي، ظهرت دعوات، وبيانات وتجارب مسرحية، يتفاوت مستوى حضورها المعرفي والفني، وتختلف اسئلتها وأجوبتها حول أطروحة هذا التأصيل، ولعل أهم ما يوحد خطوات البحث في هذه التجارب هو العمل على تحقيق الغايات التالية:

١ - تغيير أسلوب وطريقة كتابة النص الدرامي العربي، وذلك بالاعتماد على خلخلة السائد، والاعتماد على الظواهر المسرحية العربية، لجعل الخطاب المسرحي العربي، يراعي المتلقي العربي بخصوصياته النفسية والإدراكية وحتى الإيديولوجية.

٢ - إنجاز فرجة فيها لون وصوت وصورة المحلي للوصول الى العالمي. وهي بهذا المعنى لا تجعل الفرجة تقوم على الرفض المجاني للثقافات الإنسانية، أو الإلغاء النهائي للتواصل بين الثقافات، لأن أرسطو أو الغرب بتناقضاته وصراعاته وثقافاته ، بايجابياته وبسلبياته، حاضر فينا وبيننا، وما علينا إلا أن نمتلك القدرة على طرح السؤال النقدي على أنفسنا وعليه كي نستوعب مدى قدرتنا على إدراك مكونات هذا الآخر كي يكون تفاعلنا وحوارنا حضاريا وإنسانيا متكافئا بعيدا عن التقسيم الاستعماري القائم على الثنائية الضدية، قوي مقابل ضعيف، ومنتج أمام مستهلك، وشمال وجنوب، وعالم متقدم وآخر متخلف.

٣ - رصد مكونات العقلانية العربية في صيرورة الفعل الثقافي والسياسي العربي وجعل رؤيا الفرجة انفتاحا على المستقبل وليس انغلاقا في هذا العالم.

لقد دأب المسرحيون العرب على الوقوف ضد الثقافة التي قهرتنا فسلبت منا مكونات وجودنا، واليوم صارت الدعوة في هذا السياق أكثر إلحاحا لتأصيل المسرح العربي بلغته ومفرداته ووعيه الجمعي والفردي بعيدا عن كل احتواء يحول دون الدخول الحقيقي في زمن الحداثة العربية. إن الصحيح هو الا نتحدث عن حداثة مطلقة، أو تأصيل مجرد، أو حوار دون شروط، لأن الأفضل في البديل هو أن نستوعب أرسطو وبوالو وشكسبير وموليير وبيرناردشو ويونيسكو وكل المذاهب والتيارات والتجارب المسرحية الغربية إذا ما أردنا تطوير مسرحنا بعيدا عن كل شوفينية أو عزلة وانعزال قاتل، لأن الشوفينية تعني تحجيم الإنسان في المكان والزمان، ليصير جزيرة منعزلة عن الحياة وعن التواصل، جزيرة مفصولة عن الأخذ والعطاء.

أليس المسرح وجودا حضاريا وفعلا إنسانيا، حياته تكمن في التواصل والتغير والتغيير، ومماته هذا المسرح هو مصادرة فعل الاختيار والاختلاف والكشف عن جوانية الإنسان بالمدهش والغريب والعجائبي؟

إن البديل بدون هدف وأصل ومرجعيات واضحة لا يعني سوى التشتت الذهني والتبعية التي تعيد ما قيل وما يقال في أصالة مزيفة هي للاستهلاك الآني مصنوعة تلبي الظرفي والزائل ولا ترتبط بالجوهر في رحم المجتمع والإنسان والكون.

* أين يقع النقد في مسيرة المسرح العربي؟

- بالرجوع الى تاريخ النقد العربي، نجد أن ما كان يملك شرعية الوجود والقراءة والكتابة عن الإبداع هونقد الشعر بكل تلويناته وأدواته وأصواته التي توزعت بين قراءة المعنى - تارة - وبين قراءة المبنى - تارة أخرى. هذا النقدمارس سلطته على الإبداعية العربية - في الشعر - كما أن هذه الإبداعية نحتت لنفسها مكانة هامة في سيرورة هذا النقد، فجعلت منه مرآة لها، وجعل هو نفسه ووجوده صورة ونسخة لما في هذه المرآة.

ولعل أهم ظاهرة تلفت النظر - في هذا التاريخ - هو غياب ممارسات إبداعية أخرى - كالرواية والمسرحية ، مما أهل الشعر أن يكون الموضوع الأساسي الذي يشتغل عليه هذا النقد حين يقتحم مغاوره ومسالكه، وحين يكشف عن صوره الشعرية مبرزا بلاغته ونظمه وشعريته، دون تحريض الكتابة العربية على الدخول الى أجناس أدبية أخرى. وهذا هو السبب الذي أحال نقد الشعر مركزا، وجعل باقي الأجناس الأدبية وهي في تكونها هامشا لاهتمامه وعنايته، إنه النقد الذي يبتعد عن هذه الأجناس / الهامش ليحكم - أكثر - العلاقة التي تجمعه بالشعر / المركز سواء كانت علاقة توافق أو تضاد، أوكانت علاقة رفض أو قبول، إنها الجدلية التي تقدم صورة التراكم والتقاليد الأصيلة التي وفرها الشعر لحياته داخل الثقافة العربية، فمرة يكون وراء ثورة النقد وتطوره ومرة يكون سببا في تحفيز ذاته على تحقيق السبق والطليعة فيكون أمام النقد وليس خلفه، وهذا بعكس المسرح الذي يعد طارئا على الثقافة والمجتمع العربيين، ويعد مغامرة إبداعية يتأرجح وجوده بين الوجود بالقوة والوجود بالفعل، وهي نفس حالة النقد المسرحي.

إن الحديث عن النقد وموقعه في مسيرة المسرح العربي يفرض - بالضرورة - الكلام عن المسرح كموضوع لهذا النقد لأن تحديد الموقع معناه الإقرار بوجوده مواقع لها اعتبارها وقيمتها وتراكمها في صيرورة المسرح العربي، معناه كذلك إثبات وجود موجود في هيئة يرتاح الإنسان لهذا الوجود دون شك، ودون سؤال أو تمحيص.

لنتحدث عن موضوع هذا النقد وتاريخه:

إن تاريخ المسرح العربي أمامه وليس خلفه، وتجاربه الماضية - محدودة ومعدودة السنوات، وتجاربه الآتية والحالية مفتاح لوجوده المستقبلي، ووجود هذا النقد، فهي أفق لهذا التاريخ المؤجل، وهي عنوان الماضي والآتي، وصوت اليوم وما بعد اليوم، وحقيقة الجوهر وليس العرض. إن المسرح العربي يعيش - مع كل تجربة - مخاض ولادة جديدة - نقول عنها إنها الولادة المشتهاة، والعالم المحلوم به، مع هذا المخاض يعاني - هذا المسرح - صعوبة إعطاء الهوية لذاته ولصوته ولجمهوره، لأنه يعيش توزعا بين الهناء والهناك، ويحيا صراعا حضاريا من أجل إثبات الذات، ورد الاعتبار لهذه الذات بوعي تاريخاني يحفز على الكتابة المثقفة، ويحفز على اللقاء والاختلاف حتى تصير الذات وهذا الصوت، وهذا الجمهور منتميا بالمسرح الى الظاهرة الحضارية الحيوية التي تؤكد حيوية الإنسان والمدينة.

مثل هذه الهواجس كانت تشكل - مع كل لحظة ملامح المسرح العربي، وكان المبدعون المسرحيون فيها - من مارون النقاش الى رياض عصمت وعزالدين المدني، والطيب الصديقي، وسعد أردش ويسري الجندي وعلي عقلة عرسان وفرحان بلبل وممدوح عدوان وخالد محيى الدين البرادعي وجلال خوري وروجيه عساف وسعدالله ونوس ومحمد سكين وعبدالكريم برشيد وغيرهم من المبدعين يدافعون عن مشاريعهم ورؤاهم التي تحركها قوة المماحكة مع الذات، ومع الموضوع لانتاج ما لم يتم انتاجه، وإبداع المتميز والمختلف بعيدا عن الاقتباس أو التوفيقية الماكرة، أو الترجمة الرديئة، أو الأخذ من الغرب دون تمثل أو استيعاب لطبيعة الظروف التي تنتج وعيها الخاص في إطار زمن وعلاقات مادية معطاة.

من هذا التنوع بين المبدعين، وضمن البحث عن إمكانات تأصيل المسرح العربي بلغته وذوقه وموضوعه، انطرحت قضية قراءة هذا المسرح الذي حرض النقد على تحريك اهتمامه بهذا الشكل وبموضوع كتابته لرصد خصوصيات ممارسة أدبية وفنية لم يألفها الذوق العربي لسببين.

١ - تناقضها الصارخ مع الظواهر المسرحية العربية الأصيلة التي صارت هامشا تحت تأثير وضغط ثقافة المركز - مما أعطى للشكل العربي حضورا قويا حال دون تطوير هذه الظواهر وفق حاجات ومتطلبات المجتمع العربي وتطوره.

٢ - غرابة هذا الشكل الغربي - عن تاريخنا ووجداننا، الشكل الذي كرس تجارب محدودة في الثقافة المسرحية العربية حتى تم اعتبارها المثال الذي يجب اتباعه والتقيد بشروطه، وعدم الخروج على تعاليمه.

بين التناقض والغرابة لم يستطع النقد المسرحي العربي أن يمتلك أدواته الإجرائية، ولم يتمكن من الدخول في طقوسية الفرجة من أجل نقدها وتفكيكها وإعادة تركيبها وفق منظومة فكرية وفنية متماسكة ومنسجمة يقوم انسجامها على الخلفيات الثقافية والمعرفية التي تقرأ المسرح بالمسرح، وليس بأدوات خارج هذا المسرح.

إن موقع المسرح - عندنا في الوطن العربي - يتحدد بإشكالياته - أولا - ثم بإشكالية وجوده - ثانيا . وموقع النقد

نفسه يتحدد بموقع المسرح وبالهيئة التي يوجد عليها هذا المسرح، ثم بعلاقة هذا النقد بأدواته وبالمناهج النقدية التاريخية والاجتماعية والأيديولوجية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية.. وإغفال هذه العلاقة الجدلية بين الموضوع ـ المسرح وطريقة تلقيه إنما يعني إغفال هذا الصراع بين مسرح يريد تأسيس خطابه داخل المسرحية والتمسرح، وبين نقد يسعى الى رصد حركته والتحكم في ميكانيزماته لمقاربة حركية التأسيس، وكشف ثابتها في زمن يدعو الى التغير والتحول والاضافة النوعية للثقافة الإنسانية وليس البقاء على الهامش وفي الظل.

لقد جرب النقد المسرحي العربي كل الإمكانات التي تسعفه بفهم هذه الحركية وهذا التأسيس. إلا أن تجريبه كان أحيانا أو في غالب الأحيان ينطلق من فراغ، لغياب الثقافة العميقة والإحاطة الشاملة بالمناهج النقدية المسرحية، مما ترتب عنه غياب المصطلح النقدي المسرحي عندنا الذي يمكنه قول كلامه بمفاهيم محدودة تعرف كيف تضبط دلالاتها.

إننا ومن بداية المسرح العربي المفترضة (سنة ١٨٤٨) الى عام ١٩٩٣)، ونحن نبحث للنقد المسرحي العربي عن موقع، ونتساءل بإلحاح، إذا كان هذا التراكم النقدي موجودا فأين النقاد؟ أو بتعبير آخر اذا كان النقاد موجودين فأين هو هذا النقد؟

الإجابة الصحيحة هي أننا لا نملك نقادا متخصصين يضطلعون بهذه المهمة، وغيابهم أدى الى اختلاط الحابل بالنابل في التراكم الذي نتوفر عليه في مجال النقد المسرحي. فباستثناء بعض الكتابات التي أعطت لنفسها تميزها، وفرضت على خطابها كل هيبة وجلال يراعيان طبيعة ووظيفة هذا المسرح فإن السائد هو الكتابة السريعة المجاملة التي احتلت الموقع الهام في مسيرة المسرح العربي، الا أنها لا تمارس أي تأثير على المسرح، ولا ترقى الى القيام بدور المحرض والمحفز لهذا المسرح على تغيير أدواته ومناهجه وأسلوبه لمواكبة التطور السريع الذي تعرفه التجارب المسرحية العالمية.

عندما نتحدث عن الموقع فإننا لا نعني ثبوتية الحالة، أو الحديث عن الموقع الذي يصير مؤسسة ترسم للمسرح النهج الذي يجب اتباعه في الكتابة، لأنه لو أصبح الأمر كذلك فإن هذا الموقع الثابت يصير ايديولوجيا تصادر المختلف عنها وتكرس ما يتطابق مع منظورها ورؤيتها للعالم.

إن الموقع معناه هو اللاموقع، معناه هو إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، والاستفادة من كل الأدوات الإجرائية والتقنيات التي نحرر بها المسرح من المسرح. ليتحقق هذا المشروع المسرحي والنقدي الذي وضع لبناته كل من د. عزالدين اسماعيل، ود. علي الراعي، د. ابراهيم غلوم، محمد الديوني، وفاروق أوهان، ود. محمد يوسف نجم د. عبدالله أبوهيف، وخالد محيي الدين البرادعي، وفؤاد دوارة وغيرهم من النقاد الذين صارت كتابتهم ذاكرة للمسرح العربي، فكان لها صوتها ضمن الأصوات التي تكون التجربة المسرحية العربية، فكانت لها مسيرتها التي توازي أوتسبق مسيرة المسرح العربي، وهو ما يبرز في التنظيرات العربية للمسرح عندما بدأ السؤال النقدي يحرك ثبات هذه المواقع، هادفا الى استعجال العدم بالوجود، والتقليد بالتجديد والسكون بالحركة، والإتباع بالابداع، لأن النقد صار إبداعا على إبداع، وكتابة فوق كتابة كلاهما دال على المعرفة والإحاطة بموضوعه وبإشكاليات هذا الموضوع وهو ما يؤكد أن النقد المسرحي العربي لم يعد محايدا يشتغل دون أدوات. لقد بدأ يسعى الى توفير معجمه المسرحي الجديد ليتجاوز المعجم السياسي والأيديولوجي الذي كان أكثر وضوحا ما بعد الخمسينات. إلا أن هذا السعي تحفه بعض المخاطر الناتجة عن التعثر الذي بدأ المسرح العربي يعرفه بعد التسعينات.

*** ما وجهة نظر المسرحي عبدالرحمن بن زيدان بأزمة المسرح، هل هي أزمة نص؟ أم مخرج أم جمهور؟ أم ماذا؟**

ـ منذ أن ظهر المسرح العربي كممارسته في كتابة النص الدرامي وفي إخراجه وفي تلقيه وهويعيش أزمة بنيوية تحيل على نفسها ــ أولا ـ كممارسة تريد أن تحدد مفاهيم تجريبها، ثم أنها تحيل على أسلوب العمل الذي يحول الكلمات والحوار والإرشادات المسرحية الى فعل متحرك فوق الركح يمتلك رموزه وعلاماته ودلالاته في تركيب تواشجت به وفيه رؤية المبدع.

تتجلى هذه الأزمة البنيوية في المفهوم الذي كان ينتج هذا النص الدرامي وهو غالبا ما كان مفهوما يقف عند الفهم المحدود للمسرح كأدب ولا يتعداه الى ما هو فني وجمالي، هذا المفهوم لم يستطع التحرر من هيمنة الذاكرة الشعرية على الكتابة للمسرح، ولم يستطع التخلص من المحرمات التي كانت تسد المنافذ على الكتابة لولوج عوالم الكتابة كدوار فيه حوارات يربط فيما بينها فعل المسرح وليس فعل الشعر الذي هو التخييل في الصور الشعرية والبلاغية التي تنتج نصا ينطق فيه صوت الشاعر في المونولوج جليا أو مخفيا يتحايل بلعبة الضمائر كي يتحدث عن الأنا وليس على النحن.

إن هذه الذاكرة الشعرية العربية التي اصطدمت بالمسرح الغربي لم تتمكن من تحويل الصدمة الى فعل واع يتمثل المفاهيم ومكونات الممارسة المسرحية الغربية عبر العصور، لأنها ذاكرة

انفلتت – مرحليا ـ من ماضيها لتؤسس هذا المسرح لكنها عندما عادت الى مرجعياتها في الواقع، وفي التاريخ، وفي الإبداع أعادت للشعر مركزيته، وأكدت هامشية المسرح لأنه متناقض مع طبيعة مجتمع لم يتحرر من عقدة التبعية وتحريم الخوض في الجنس، والسياسة وأمور الدين، وهذا ما ترتب عنه: تكريس اللغة الأدبية في المسرح، والحفاظ على سلطة النص سواء المقروء أو ذاك الذي يصير حياة فوق الركح، وهذا كان يتم على حساب الجسد كمدنس لم يستطع المخرج العربي استنطاق ميتافيزيقا هذا الجسد لجعله علاقة دالة على ثوابت الإنسان ومتغيراته وفق الثنائيات الضدية التي تتحكم في الصراع بين الأنا والمجتمع بين الأنا والأنا، بين الأنا والأسئلة الميتافيزيقية التي سكنت الإنسان منذ الخليقة ولازالت تحيره الى الآن.

إن المسرح كتابة متعددة وليس كتابة فردية، والإبداع فيه إبداعات لها أدواتها وتقنياتها وصنعتها وأسرارها التي لا يعرفها إلا الضالعون في العلم، وفي إدراك كنه المسرح كفلسفة وعلم وفن ورؤية للعالم. وإلغاء أي مكون من مكونات المسرح يدل على أن الخلل ليس في هذا المسرح وإنما هو في ممارسي المسرح،وان النقص لا يوجد إلا ضمن هذه الأزمة البنيوية التي تتعلق بالمفاهيم السائدة حول المسرح، وترتبط بموقف المجتمع من حرية القول والفعل والمغايرة والاختلاف.

إن المسرح فعل جماعي وظاهرة حضارية، أراد لها المسرحيون العرب أن تكون التعبير الحر للإنسان الحرفي الوطني الحر، لقد أراد الرواد استنباتها بدافع من الخطاب النهضوي الذي طرح العلاقة اللامتكافئة بين العرب والغرب، وهو ما مكن كل الكتابات المسرحية من استنبات الظاهرة المسرحية العربية بمقومات تراثية للدفاع عن الذات أمام قوة وتقدم الغرب.

كانت تمظهرات الأزمة تظهر أولا في نص المؤلف باعتباره مشروع العرض، أو مشروع الفرجة التي تحقق التواصل والوجود في زمن يلتقي فيه نص المؤلف بنص المخرج ليتحقق نص الجمهور .وبالرجوع الى كل النصوص المسرحية العربية سنقف أمام الحقائق التالية :

١ – هذه النصوص لازالت تبحث عن أسرار الكتابة الدرامية، فلا تقف إلا على معلومها ومعروفها وسهلها.

٢ – انها نصوص لا نجد فيها مشروعا يقدم فوق الركح لأن جل الذين كانوا يكتبون للمسرح هم مؤلفون وليسوا مخرجين.

٣ – إن المفهوم السائد في كتابة النص هو المفهوم المعزول عن صيرورة وتنامي فعل الكتابة في الغرب.

٤ – ان الشعور بالنقص في كتابة هذا النص هو الذي دفع بكثير من الكتاب والمؤلفين الى تجريب الكتابة وفق المنظور الواقعي أو العبثي أو الطبيعي أو الرمزي، الذي يجرب لتأسيس فعل ناقص يبحث عن الكمال.

٥ – الدعوة الى إلغاء الكلام والنص الدرامي واعتماد نص المخرج.

هذه الحقائق تقدم لنا حقيقة الكتابة المسرحية كنص أدبي، وتنقلنا الى الحديث عن المخرج كمبدع ثان لهذا النص لأنه لا يستنطق ملفوظ النص — فقط — وانما يؤثث فضاءه جماليا لتكون عملية الترئية والمشاهدة بليغة في أبعادها، محققة مسرحتها كما تحقق القصيدة شعريتها عندما يتم خلقها، أي أن عملية الإخراج قد تمكنت من التحكم في خصوصيات المسرح لانتاج خصوصيات العرض المسرحي أدبيا وفنيا وجماليا، حيث الصمت لغة، والحركة لغة، والرقص لغة والنور والظلمة لغة، أي أن كل ما في الركح، يشعر المتلقي بلذة هذه اللغات التي صارت هي الكلام الذي يتكلم عن وحدة العرض في الرؤيا وفي الحركة وفي الدهشة التي تدهش بعوالم وفعل هذا الكلام. الا أن المخرج المبدع عندنا وفق هذه المعطيات لم يتمكن من الإعلان عن صوته ـ لأنه ـ وان كان مدركا لبعضها ـ فإنه يلغي بعضها الآخر، ولا يعطيه أية قيمة الا في الحديث الذي يكون على هامش العرض أو موازيا للعرض أو بعد العرض.

إن المسافة بين المؤلف ونص العرض تبقى قائمة، وتزيد اتساعا كلما استحضرنا النظريات المسرحية العربية التي كانت تدعو الى تأصيل المسرح العربي، وتأصيل مفرداته، وفرجاته انطلاقا من ا لتراث العربي والتاريخ العربي والمحكي الشعبي، والوعي الجمعي الذي يعطي للممارسة المسرحية حيوية تحمل دهشة اللحظات في سؤال المبدع حول مكونات الكتابة الأدبية والسينوغرافية، هذه المسافة لا تعني إلا أن قطبي الكتابة للمسرح على طرفي نقيض، المؤلف في واد والمخرج في واد آخر. وهو ما تتمثل صوره في نجاح النصوص المؤلفة للقراءة أكثر من نجاحها للعرض وان امكانات تقديمها تظل محدودة لأن الحلقات الضائعة في الكتابة قد تضيع الفرصة على المخرج كي يملأ هذا الضياع بإبداعه الخاص.

إن كتابة النص الدرامي تبحث عن إمكانات التحقق، والمخرج يبحث عن تحقيق الإمكانات لإنجاح عرضه، والجمهور ينتظر هذا الموعد حتى يقبض في المسرح على اللحظات الهاربة منه في الواقع ليرى نفسه وواقعه بما هو ملفوظ ومرئي ومسموع ومهموس. وهذا ما جعل المخرج العربي متوزعا إما بين صناعة الفرجة كما هو الشأن لدى الطيب الصديقي، أو إبداع الفرجة انطلاقا من نص ينتمي الى المسرح كما فعل قاسم محمد أو عوني الكرومي أو فواز

الساجر وأسعد فضة والمنجي بـن ابراهيم وسمير العصفور وكرم مطـاوع وجواد الأسـدي وفؤاد الشطـي ومحمد البلهيسي ونـادر عمران وخالد الطريفي وغيرهم ممـن كتب نصا سينوغرافيا أعطى للعرض حياته الخاصة.

إذا كان التوافـق أو التقاطع أو القطيعة مـوجودة بين المؤلف والمخرج فإن الأزمـة تشمل المتلقي العربي أي الجمهـور بذوقه المتعدد، وإدراكـه وعقله وفكره فيصير هـذا التوافق أو التقـاطع أوالقطيعة منعكسـا على الجمهور العـربي الموجود أو المفترض، لأنه جمهور مـوزع بين الخصوصيات الاجتماعية والسيـاسية لكل فضـاء ثقافي وجغرافي ومأخـوذ بوظيفة هـذا المسرح سواء كانت وظيفة تجارية محضـة تمتص غضبه فتريحه بالشعارات السيـاسية والخطـاب الهادف للواقـع بعـروض استعراضيـة غارقة في المتعة الجنسية التـي تحرض على نسيان الواقع المادي للـدخول الى المتعـة الآنية التـي تنسي الواقـع وما يحبـل به مـن تناقض وصراع وخلل. أو كانـت وظيفة سياسية مباشرة أو غير مباشرة بشكل تنفيسي ساذج.

تؤدي مثل هذه الأعمال السهلة في الكتابة والإخراج الى ما لا تحمد عقبـاه عندما تعمـد الى تعليب ذوق المتلقي وتـدريبه على تقبل السهـولة والضحـالة والانـدماج في السلـوك العام الذي تقدمه هذه الأعمال حتى ولو كان سلوكا يتناف والذوق العام.

إن أزمة المسرح العربي هي أزمة مركبـة ومعقدة فيها ما هو جلي وفيها ما هو متستر وغير معلن عنه. وعندما نقول إنها أزمة بنيوية فللتوكيد على أن المجتمع العربي لم يدخل زمن العقلانية، وان السياسة المتحكمـة فيه لا تنتج إلا مؤتلفهـا لتلغي نقيضهـا. وإن البنيات التحتية التـي تدعم وجود هـذا المسرح غير متوافرة بالقياس الى البنيـات التحتية المتوافرة في كرة القـدم وغيرها من الفرجات التي تكون متنفسا للجمهور العربي.

لقد أسهمـت وبكل جـرأة ـ كـل دعوات النقـاد والجماعات المسرحية العـربية الى فـك عقد هـذه الأزمة، مقـدمة مشـاريعها لتحرير المسرح العربي من المؤسسـة الفنية المسيطرة، إلا أن كل مساهمة ـ عنـدما لا تحقق مشروعها تصبـح طوباوية، مثـالية، لأن الـواقع المادي والسيـاسي المتحكم يخنـق أنفـاسها حتـى لا تستمر في الحياة المسرحيـة، اليوم نلاحظ غيـاب كثير من الفرق القومية عن الساحة، ونلمس بمرارة سكوت كثير من المسرحيين عن إعلان صوتهم، ونرى عزلـة قوية مفروضة على العاملين في المسرح.

هل هي أزمة كتابة؟ أم أزمـة اختيار؟ أم أزمة واقع؟ أم أزمة فكر؟

مثل هذه الأسئلة وغيرها هي التي تأخذنا الى أقصى درجات الوعي بالأزمة للحديث عنهـا، أزمة بصيغة الجمع وليس الفرد، لأن المسرح العـربي هو صـورة الـواقع العـربي الـذي يدخـل بالجواب الجاهـز أزمنة جديـدة من المفـروض أن تحرضـه على مواجهة تغيير هـذه الأجوبة لطرح الأسئلة حـول الهوية وحول الآخر/ الغرب، وحول التاريخ والواقـع وموقف هذا الواقع من الإبداع شعرا كان أو رواية أو مسرحا.

هذه الأجناس الأدبيـة في علاقتها بالفكر وبالفلسفـة تواجه اليـوم صعـوبـات كثيرة يحرك دواليبهـا، ويضبـط خطـواتها ويتحكم في أهـدافها ومراميهـا النظام العالمي الجديـد، والإعلام الغربي، والتكنـولوجيـا التي أعطت للصـورة إمكانـات الرواج والانتشـار بـدلالات محكمـة بالـرغبـة في الهيمنـة على العـالم والإبداع والإنسان والـزمن، وهو ما يعطينـا الصورة الحقيقية للإطـار الذي تتحـرك فيه أزمـة المسرح العربي الـذي بدا تحت ضغـط وسـائل الإعـلام يخلي مكـانـه للمسلسـلات والأفـلام والصورة التي أصبحت سيدة الخطـاب بامتياز، لكنها الصورة التي نستقبلها ونستوردها من الآخـر فنرى ذواتنا من منظوره ومـن مصلحته فينـا وبنـا لأن الوطـن العـربي يملـك التاريـخ والتراث والبترول والفـوسفـات والإنسان، أمـا الغـرب فيملـك الأدوات التي ينهب بها كل هذه الخيرات ليبنـي زمانه ومستقبله من راهـن الواقـع المادي والفكري والأدبي العـربي المهرب مـن العرب اجبارا لا اختيارا.

* كيف يعرفنا المسرحي عبدالرحمن بن زيدان عن حركة المسرح المغربي المعـاصر، وما المشكـلات التي تعترض طريقها؟

ـ صـورة المســـرح المغـــربي هي جـــزء من فسيفســاء المسرح العربي، وهي مكون هام من مكـونات تاريخ هذا المسرح مـن البدايـة الى الآن، وطبيعتـه لا تختلف عـن بـاقي التجـارب العربية التي تمهـرها نفس المحفزات ونفس العوامـل التاريخية بطابعها الخاص.

والحديث عـن المسرح المغربي معنـاه تناول التفـرد والتميز الذي يجعل من حركته ونتاجـه أكثر عمقا في أشد المراحل تواترا وسخونة وصراعا، فهذا المسرح وان اختلفت أشكاله ومضامينه وخلفياته فـإنه يتحدد بأبعاد تتـآلف ـ غالبا فيما بينهـا ـ لتنتج خطاباته ومواقفه بأبعـاد يكونها الأيديولوجي والجمالي والفني كبؤر للتـوتر تلتقي فيهـا جميع الولادات التـي ترتبط بـالعالم بهدف انتاج وعي بهذا العالم.

عندمـا نبحث عـن تفسير لهذا التفرد أو عنـدما نكشـف عن أسرار دينـامية الفعـل المسرحي داخـل هذا التفـرد، يستوقفنـا

العامل التاريخي كفاعل أساسي في هذا التفرد، لأن حجم الأحداث، وتفاعلاتها، والصدمة الحضارية مع الغرب والارتباط بالفكر القومي كانت وراء اعتمال هذه المكونات في موقف المثقفين المغاربة في مرحلة الحماية الفرنسية والاستعمار الأسباني على المغرب، وهو الموقف الذي صيغ في وعيهم التاريخي عندما جعلوا المرجعية المشرقية، وخطابها النهضوي وفكر اعلامها، والأطروحة السياسية، والنظريات الأدبية سبيل وحدتهم الى الوحدة مصرين على أن الفعلين الثقافي والسياسي لا يفترقان، فانكتب الوعي بهم في الشعر الوطني، وفي مسرح المقاومة، وفي باكورة النتاج القصصي فكان الطابع الذي يغلب على المكتوب هو الانطلاق من المحلي الوطني للوصول الى ما هو قومي، يتجلى ذلك في الشعر الذي كان موسوما بكتابات محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي ومدرسة الديوان، وأبولو، والرابطة القلمية، إضافة الى التجارب المسرحية التي كان بعضها يصل الى المغرب عن طريق بعض الفرق التي كانت تقوم بجولات في الوطن العربي فتحقق التواصل مع الشعب العربي، كزيارة فاطمة رشدي، ويوسف وهبي وانتشار المجلات المصرية بصعوبة جعل أقطاب الحركة الوطنية يكتبون مسرحا يقوم على تمجيد البطولة العربية وذلك بتوظيف شخصيات تاريخية كرمز للعروة الوثقى التي توحد العرب من المحيط الى الخليج. لأن الاستقلال لا ينال بالتمني والتحرر لا يتحقق بالانتظار، والخروج من طور الجمود الى التطور لا ينجز بالقول دون الفعل.

في هذا الإطار تحددت المعالم الأولى للثقافة البديلة الموروثة من عهد الانحطاط وبدأت النهضة الثقافية تعلن عن ميلادها، فمن المنظور القومي بدأ بناء الذات من الداخل، فأعطيت لهذا البناء تيماته وأشكاله المنسجمة مع طبيعة المرحلة، ومن هذا المنطلق بدأ مسرح يقدم قضايا الانسان في نصوص إما مقتبسة، أو مكتوبة، أو مترجمة، وكانت اللغة العربية أساس الكتابة المسرحية لأنها الوجه القومي الحقيقي للتواصل الذي يواجه دلالات رموز اللغة الاستعمارية.

في ظل هذه الوضعية المحكومة بهذه الاختيارات لم يكن أمام رواد الحركة المسرحية المغربية قبل الاستقلال سوى إلغاء المسافة بين الفعل الثقافي والسياسي، ورفض كل تواطؤ ابداعي يصالح راهن اللحظة، ويدافع عن حالة الانبهار بمظاهر حضارة شكلها الخارجي يوحي بالإخاء والتسامح والعدالة، أما عمقها فحقيقته تحمل كل أشكال القهر والعنصرية التي تلغي سيادة الآخر ووجوده وماضيه وحاضره ليكون البديل قائما على نموذج القوي المسيطر.

في خضم تفاعلات الذات بالآخر وبعد الحصول على الاستقلال السياسي عام ١٩٥٦ بدأ الفعل الثقافي في المغرب يتجاوب مع تحولات الواقع الجديد وبدأ المسرح يقتحم مجال الصراع الاجتماعي وامكانات التخلص من مخلفات الماضي.

يتجلى هذا مسرحيا وكخلاصة لتجمع نماذج تجريبية في الكتابة المسرحية والاقتباس والتكوين تحت إشراف فرنسيين، وبعد تنظيم المؤسسة المسرحية وتكوين فرقة التمثيل بدار الإذاعة أخذ المسرح المغربي يعدل مساره، ويغير أهدافه حتى تساير متطلبات الواقع. وبدأ يقرأ هذه الخلاصة محاولا جعلها خلفية غير معلن عنها يدفع بتوجهه الجديد نحو الجديد.

لقد برزت فرق مسرحية «كالمعمورة» واضطلع رائد المسرح المغربي عبدالله شقرون في الكتابة للمسرح المغربي من منطلقات مختلفة كلها تصب في صميم الحركة المسرحية المغربية، وبدا الاهتمام بالمؤسسة المسرحية المعاصرة التي احتوت الظواهر المسرحية العربية بين أحضانها، وكان لتوجيه الفرنسيين اندري فوازان ولوكا الأثر الكبير في تكوين الممثلين ونشر تقنيات الكتابة المسرحية بين المؤلفين، فكان لأحمد الطيب العلج، وفريد بنمارك، والطيب الصديقي وعبدالصمد الكنفاوي ومحمد سعيد عفيفي والهاشمي بن عمر الأثر الكبير على صورة الحركة المسرحية المغربية، هؤلاء الذين صاروا - رغم هوايتهم — يمثلون ظاهرة الاحتراف في المسرح المغربي في مقابل مسرح الهواة الذي كان العلامة البارزة في الصراع الثقافي المغربي للأسباب التالية:

١ - أنه مسرح، كان سياسيا حتى النخاع لأن الكتابة المسرحية لديه كانت تمنح مكونات ومقومات وجودها من قضايا التحرر في إفريقيا، والقضية الفلسطينية في بعديها العربي والدولي، إضافة الى إلتزامه بمسألة حرية وحقوق الإنسان العربي.

٢ - إنه مسرح - رغم قلة الإمكانات المادية - فإنه كان يقوم على التطوع الإبداعي وعلى الوعي التاريخي لأن جل العاملين فيه من الطلبة والأساتذة.

٣ - من هذا المسرح نبتت كل الأسئلة القلقة التي أحدثت قفزة نوعية في طريقة وأسلوب النتاج المسرحي.

هذا النوع من المسرح لم يكن يعيش على الجدل المغلق، والحوار الداخلي المسدود، بقدر ما كان يدعم الجدل المفتوح على كل التجارب المسرحية العالمية وعلى التراث العربي، وعلى رواد المسرح الطليعي العربي، فكانت النتيجة هي ظهور أسماء كان لها تأثيرها على الخطاب المسرحي الهاوي وهو يرسم ملامح وجوده من واقعه المحلي والعالمي. من هذه الأسماء محمد مسكين وعبدالسلام الحبيب ومحمد شهرمان وبرشيد وأحمد

العراقي وعبدالحق الزوالي ومحمد البلهيسي ويحيى بودلال وعبدالقادر امبابو ورضوان احدادو، ومحمد الدحروش والحسن القناني ومصطفى رمضاني، وعلى اختلاف مستويات هؤلاء المسرحيين فإن أعمالهم كلها تنخرط في بناء تميز المسرح العربي في الغرب بطبيعة تسير الى الامام لتعانق الأفق المشرق لتؤسس مسرحا ـ خارج الخط والنموذج الذي أرادت أن تكرسه المؤسسات الرسمية.

طبيعة هذا المسرح تظهر في البيانات التنظيرية وفي الكتابات النقدية النوعية التي تؤكد اطلاعها بعمق على المسرحين العربي والغربي بكل ما يزخران به من تجارب ونتاج وعطاء. فهناك جماعة المسرح الاحتفالي وهناك بيان محمد مسكين «مسرح النقد والشهادة» وهناك المسرح الثالث وهناك المسرح الفردي المونودراما وكل ما تقوم به هذه البيانات هو إعادة النظر في المؤسسة المسرحية، وفي مسألة التعامل مع التراث، بل تؤكد على زعزعة الوعي السائد في كتابة النص الدرامي لجعله متحررا من المسرح الغربي القمعي لإخراج المسرح من برودة الجدران وجعله يتنفس في الهواء الطلق وفي الساحات العمومية كما كان الشأن عند الحكواتي والمداح والقوال والسامر والمحبظاتية، أي في الفرجات الشعبية التي كانت تقوم على التلقائية والعفوية وهو ما عمل الطيب الصديقي على انجازه في مسرحية «المغرب واحد» و«مولاي إسماعيل» و«معركة وادي المخازن».

إن المسرح المغربي كباقي المسارح العربية يعيش ركودا غير مقصود ويحيا في وضع اضطراري وليس اختياريا في هذا الركود. غير أن في هذا الركود ـــ غير المعلن عنه ـ ينفضح أمره حين ينطلق من المسرح الجاد شعاع الوعي ليقدم تصورا عقليا واعيا ينتقل من الذات الى مرجعيته لخلق كتابة تؤدي الى المعرفة الدلالية الإرادية بمسرح يعبر عن وضعه العربي الراهن، بعد تاريخ طويل مليء بالرضوض والانتكاسات،هذه المعرفة الباحثة عن نتاج مسرحي يمارس كتابته في البحث عن الانسان في واقعية لها منظومتها وبناءاتها المتعددة التي تهدد المؤسسة أو تتجاوزها لتكون ذروة وظيفة هذا المسرح هي الوعي بهذه المنظومة وهذه البناءات.

ومع هذه القناعات استطاع المسرح المغربي أن ينتمي الى تجربة المسرح العربي بتوكيده الملحاح على الجوانب التالية:

١ – ان المسرح لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت له آفاقه النظرية السليمة.

٢ – أن تكون الكتابة المسرحية ـ بمستوياتها التركيبية والصوتية والدلالية ـ اختراقا مزدوجا للبنية المسرحية والمخيلة المنتجة، لتحصل الكتابة التي تؤدي الى المعرفة الحقيقية بطبيعة ومكونات المسرح ووظائفها التي تحركها لذة النص.

٣ – إن تجديد المسرح، وتجديد العالم لا يتأتيان بلغة وأدوات ورؤية قديمة، وإحداث أي تحول فيهما يبقى رهين الصورة الجديدة التي يحملها المبدع عن العالم الذي يتغير حوله. بهذه العناصر يمكن أن نفسر تجاوز المسرح المغربي لما تقدمه هذه الصورة الجديدة ـــ اليوم ـ والقديمة غدا، ونفسر في نفس الآن الطاقة الإبداعية الكامنة وراء الحركة المسرحية المغربية التي كتبت نصوصا مسرحية فيها تلتقي ثقافات وقراءات متنوعة للذات والتاريخ والمجتمع ولنظريات الدراما. فاستطاعت أن تمنح لذاتها شرعية الانتماء الى المسرح العربي، وتمكنت أن تروج نتاجها رغم غياب البنيات التحتية لوجود مسرح حقيقي، وعزوف المتلقي المغربي عن بعض عروض الهواة، خصوصا منها تلك العروض الغارقة في الغموض والضبابية والعناد الذي يلغي النص المكتوب ، أو يكتب كتابة لا علاقة فيها بين الدال والمدلول على المستوى التركيبي.

إنه وفي غياب بوصلة معرفية حقيقية تقي هذا النوع من التجريب من مزالق وسلبيات المغامرة الابداعية بدون أفق يظل هذا النوع من الكتابة استثناء في الحركة المسرحية المغربية.

أما المشكلات التي تواجه هذا المسرح ، فبعضها له علاقة بالسياسة الثقافية واختياراتها وتوجهاتها، أما بعضها الآخر فمرتبط بالتناقض الصريح بين الوعي النظري المسرحي، وبين ترجمة هذا الوعي الى فعل سليم.

إن ما يثير الانتباه في هذه المشكلات هو قدرة الحركة المسرحية المغربية على تجديد حياتها، وفك الطوق الذي يحول دون هذه الحركة. إنها كطائر الفينيق، كلما أوحى توقفها أو غيابها عن موتها إلا وتبعث لتأتي محملة بالإصرار على مواصلة العطاء. ورغم أن رواج المسرح الهاوي محدود، ورغم قلة الإمكانات فإن الوجه المشرق لهذا المسرح يظل العلاقة المميزة لما يقدمه المسرح المغربي العربي في أزمة كأزمة المسرح العربي، مرة تكون في الكم ومرات في النوع. مرة تكمن في التوتر بينه وبين المؤسسة ومرات تكمن في دخول المبدعين مرحلة اليأس أو التيئيس، إنها الحالات والتمظهرات التي توحد المسرح المغربي بباقي التجارب المسرحية العربية على امتداد خارطة الوطن العربي.

*** هناك تجارب مسرحية لائقة للحديث في مجال هذا الفن تتناثر في خارطة المسرح العربي، هل تتفضل وتتحدث عنها على الأقل من البقعة المغربية؟ وما**

رأيته فيها بفعل تواصلك مع الفرق المسرحية في كثير من المهرجانات؟

- لا يعني الحديث عن التجارب المسرحية العربية في صيغة الجمع والتعدد والاختلاف سوى الإقراء بالصيغ المختلفة التي تنتج أساليب وخطابات المسرح العربي. وتؤكد مدى هيمنة صفة التجريب على الكتابة المسرحية العربية، حتى أن هذه الصفة صارت لصيقة بالقطاعين الخاص والعام، بالهواة وبالمحترفين، كل من موقعه يتحدث عن تجريبيته الخاصة، ويتكلم عن جديده وعن إضافاته التي جاءت بالفتح الجديد حتى أن هذه الصفة تحولت - في النهاية - الى قناع يخفي حقيقة الممارسة المسرحية العربية وخلفياتها باسم متاهة التجريب، فلا يقدم الوجه الحقيقي لأصالة هذ المسرح - إن كانت موجودة - اما إذا كانت مفقودة فهذه إشكالية تهدد ما حققه المسرح العربي من طفرات نوعية في الوعي بأدواته الإجرائية. وهنا يصير التجريب هدما بدون بناء. ونتاجا بدون إدراك حقيقي لقيمة العمل وبأدواته،وهو ما لا يخفى على النقد المسرحي الموجود حين يزيل القناع من على المسرح الموجود فيصدر حكما يرى أن بعض التجارب المسرحية التي تدعي التجريب ليست علاقة صحة وعافية، بقدرما هي حقيقة وواقع المسرح العربي الباحث عن المسرح العربي داخل هذا التناقض الصارخ بين الجيد العالم والرديء الجاهل، بين الصادق والمدعي، بين السليم والعليل.

إن التجارب المسرحية - بكثرتها تستوقفنا وتحفزنا على تصنيفها وفق مقاييس موضوعية تقبل صحيح هذه التجارب وترفض زائفها لنستطيع الحكم على هذا الصنف بأنه لائق ومقبول ،ومثقف ونحكم على ذلك النوع بأنه مرفوض وملغي لأنه بدون ثقافة بدون رؤيا بدون حياة.

هذه المقاييس نريد لها أن تتأسس على الأسئلة النقدية التالية:

١ - هل استطاع التجريب المسرحي العربي فهم واستيعاب النظريات المسرحية الغربية في كتابة النص الدرامي ونص العرض ونظريات المتلقي حتى يستخلص من التفاعل أسسه النظرية، وقواعده الفنية دون السقوط في أحضان الغرب؟

٢ - في كتابة النص الدرامي ودون الحديث عن إعلام المسرح العربي هل استطاع الغرب التعرف على ما لدينا من تجارب وطاقات إبداعية خلاقة؟

٣ - كيف يفهم المسرحيون العرب التجريب؟ هل هو الانبهار بالنموذج الغربي في الكتابة أم هو الانغلاق على التراث والظواهر المسرحية العربية ورفض الآخر / الغرب؟

٤ - هل نملك نقدا متخصصا يطور أدواته حين يكون المسرح العربي قد طور امكاناته الفنية والفكرية، أم أننا لم نصل بعد الى مرحلة تأثير هذا النقد في صيرورة المسرح العربي؟

هذه الأسئلة تحتاج الى وقفة متأنية تتطلب إجابات لا تعرف التبرقع بالشعارات والمصطلحات لتخفي ضعف هذه الإجابات. إننا لا نغالي إذا قلنا أن رواج المسرح العربي في ضوء السؤال المطروح — وفي ضوء هذه الأسئلة يعرف نوعا من الاجتهاد والإضافات النوعية، هذا الاجتهاد وهذه الإضافات النوعية تظل رهينة محبسين، المحبس الأول يتمثل في محدودية رواج النتاجات المتميزة على طول الوطن العربي، أما المحبس الثاني فهو أن كثيرا من التجارب المسرحية التجريبية تسقط في الغموض من أجل الغموض ومنها تستطيع خلق الدلالات الكافية لتبلغ خطابها المسرحي وهو ما حول هذا الغموض صراخا وهرجا ومرجا لا يعرف النظام والتنظيم ولإلغاء النشاز والفوضى من بنية العرض المسرحي.

ربما سيكون الحديث بالنماذج هو أفضل الطرق لتوضيح صورة الواقع المسرحي العربي، ولاعطاء هذا التوضيح مداه في الفعل الثقافي المسرحي، فهناك تجارب تقدم جودتها على أنها نموذج المسرح الطليعي العربي - بعد أن تمكنت من لفت الانتباه إليها.

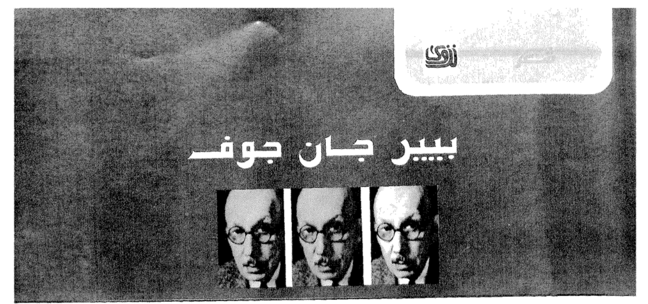
وهناك تجارب لا تزال تتلمس طريقها لتأصيل الظاهرة المسرحية في الرقعة الجغرافية التي تنتمي إليها.

وفي رأينا أن هذه التجارب كثيرا ما وجدت الفرصة سانحة للظهور في أحد المهرجانات العربية التي تنظم في دمشق وبغداد أو القاهرة أو قرطاج أو الرباط أو في مهرجان المسرح لدول مجلس التعاون الخليجي، فكانت بحق تجارب تقدم تفردها وإبداعها وتعطينا الأمل في حقيقة ما تقدمه، على أن كثيرا من الأسماء بدأت بالمهرجانات لتصير فيما بعد علاقة متميزة في المسرح العربي.

إلا أن وجهة النظر هاته - تبقى نسبية - لأن هناك مسرحيات أخرى لا تشارك في هاته المهرجانات - لأسباب لا مجال للخوض في خلفياتها تبقى خارج المناسبة تحمل ثقافتها وتجريبها الحقيقي بعيدا عن أضواء المهرجانات والجوائز والمسابقات. وبفعل تواصلي بجل المهرجانات العربية صارت عندي قناعة راسخة، وهي أن فرص اللقاء والحوار والاختلاف العربي بكل حمولاته الفكرية والثقافية والفنية والسياسية ظاهرة صحية داخل وخارج المهرجانات.

والمهرجانات هي المتنفس الوحيد، والخيط الرفيع الذي يحمي الثقافة المسرحية العربية من الضياع والانغلاق في زمن يكرس الحدود ويلغي التواصل، ويفرض نمطه الواحد في التفكير والكتابة. ان كل مهرجان مسرحي عربي هو مشروع ثقافي جديد يتطلب من المسرحيين استثمار وجوده لترويج النتاج المسرحي العربي للوصول الى أكبر عدد من المتلقين.

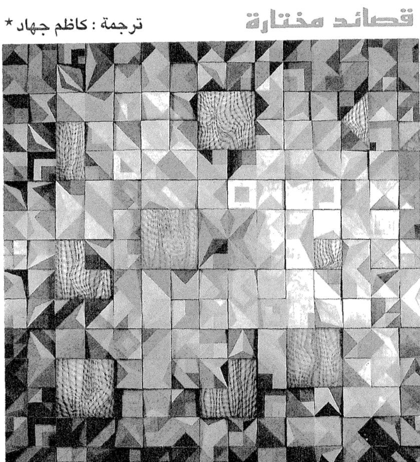
***



بيير جان جوف

قصائد مختارة

ترجمة : كاظم جهاد ★



ولد الشاعر الفرنسي بيير جان جوف Pierre Jean Jouve عام ١٨٨٧، وتوفي عام ١٩٧٦. مزج في شعره معرفة عالية بالتصوف المسيحي واهتماما دؤوبا بالتحليل النفسي، وموقع صوته، الثري بكل إنجازات الشعر الحديث منذ رامبو حتى معاصريه هو في جدل اللذة والاثم، اليأس والخلاص، الارتكاس وحاجة الروح الى علو. وضع عددا من الروايات منها « بولينا ١٨٨٠ »، في ١٩٢٥، ومن الدراسات منها: «دون جوان موتسارت» (١٩٤٢)، و«قبر بودلير» (١٩٥٨)، وله كتاب هام هو بمثابة وصيته الشعرية: «في المرآة». من أهم دواوينه، التي ألقت تأثيرها الواضح على شعراء تالين عديدين، من أهمهم إيف بونفوا، «أعراس» (١٩٣١)، و«عرق الدم» (١٩٣٣)و «مجد» (١٩٤٢)، و«عذراء باريس» (١٩٤٤).

★ شاعر ومترجم يقيم في باريس.
اللوحة للفنان عبدالرحمن النشار - مصر.

من مجموعة «أعراس» (١٩٣٥ - ١٩٣١)

فكر (مقاطع)

وقع فكر الشاعر صدفة على المقولة القديمة من «سفر الجامعة»:

«الكل باطل وقبض ريح».

فكر قليلا بشمس شبابك
هذه التي كانت تسطع في سنيك العشر
يا للدهشة هل تتذكر شمس شبابك
لو ركزت حدقتيك
لو ضيقتها
لرأيتها من جديد
كانت وردية
كانت تشغل نصف السماء
تقدر أن تحدق بها مواجهة
دهشة، لكن لم، كان ذلك طبيعيا
كان لها لون
كان لها رقص وكان لها رغبة
كان لها حرارة
سهولة خارقة
وكانت تحبك
هذا كله، الذي في منتصف عمرك أحيانا فيما تجتاز
بالقطار الغابات صباحا
تحسب أنك تتخيله
في ذاتك
في القلب الشموس القديمة محفوظة
لأنها لم تبرح مكانها هي ذي الشمس
أجل إنها هنا
لقد عشت لقد سدت
وأضأت بشمس جد كبيرة
إنها ماتت وا أسفاه
أبدا لم تكن
آه تلك الشمس تقول أنت
ومع ذلك فقد كان شبابك شقيا

لا حاجة لأن تكون ملك أورشليم

كل حياة تتساءل
كل حياة تستفهم
وكل حياة تترقب
وكل امريء يعيد الرحلة كل شيء محدد
فأنى لنا أن نبصر أكثر
وقد ابتكرنا المكائن
جاءت محطمة كل شيء ثاقبة الأرض الهرمة آهلة الهواء الأقدم
موجات أشعة محاور لماعة
وها قد أصبح سلطاني رهيبا
حصاري أيضا
قلقي
ما عدت لأثبت في مكان
أبحث .. أصير
لم يعد لدي سني الحقيقية إني أعبث بكل شيء
لكن، يا إلهي،هي ذي الحرب العتيقة عادت بالكاد تغيرت
ليس للدم البشري سوى شاكلة في الجريان
وليس للموت في سعيه إليّ خطوته نفسها دائما
هل تغير قناعة إنه من الشمع
إنكمش الفضاء هل روحي أكثر جدة
لن أقول أنني أؤثر
كلا ، لن أجرؤ ...

هذه المدينة

هذه المدينة التي نتذكر كأنها لوحة مظلمة
أترونها تدخن حيثما الأرض مستوية؟
آه حذار أن تغادروا زهر هذه الجبال
في كل مكان آخر نسجن حتى نموت.

يُسراي

أشجار التفاح مزهرة
الجسد والصبح
ويسوون من الرواق المزهر طريقا لمريم
لكن لا أحد؛ صاف هو الهواء
والأرض مهيأة ، لكن لا أحد يأتي.

العصر المجيد

فلنهربن الى الوطن!
حياة عارية تماما من الصباح الى العشي
وصور نبصرها في الغياب
ومن دفء الفم الى برودة الأرض!
ذلك الذي منه جئنا الى هذه الأضواء
الوطن العزيز الذي يحتضن الأب.

الكوكب

أذكر أن كوكبا كان يشع في الشتاء
عاليا فوق الضباب المنتشر وفيا،
إن نهاية كان يمكن أن تؤمل لهذه الصورة
الشريرة وأنني لم أعد لأنتظر
قبل خيام الصيف، خفيف الأثواب
وأن شيخا عزيزا كان قد بدأ يحتضر
وأن كاترين كراشا (١) كانت في الطرق تقتل.

[العشب أخيرا...] (٢)

العشب أخيرا ذلك أن العشب ينتصر   ورديا وأخضر
الجبل من عشب ومعشبة هي الشطوط
السهول منذورة للعشب وفولاذ المدن
عشب أيضا؛
عشب الصديقة المرهفة للعشب   أخضرين أزرقين
انظروا هذه السماء الرائعة مستقيمة وزرقاء
ربما كانت خضراء والعشب أزرق.

الحمامة

تحت سماء الخريف الناشف بالغة النقاء
يمشون خفافا؛ والريح تعبر
ويالها سعادة أن تسمع آنذاك
هسيس أوراق الذرة القاطع
وغناء النبات الليفي واللازوردي:
شبيه هو بانبعاثات البحر
النائي، أو انبعاثات المجالد
الدانية، مع ذوبانها المتوحد.
ذلك أن الحمامة في مرة أولى
حملت العلامة الإلهية: غصنا حقا
من زيتونة الأرض الحق، وبعد ذاك،
وقد اندفعت في المغامرة، لم تعد الحمامة
أبدا.

[على سماكة الشيء ...]

على كل سماكة الشيء المؤتلق في البعيد
وعلى القلب النابض إزاء القلب في منتصف الليل
وعلى روح المياه وروح الأقمار
الجنائزية للبرك غير البعيدة عن مدافن
حبيبات كن بالأمس ممتلكات وعلى أطيافهن
وعلى الكشح الأخضر للمرج وفي شجرة الجوز
المهجورة ...

الأفكار

آه يا أبا الأفكار
يا من تتراءى سماكته بعيدا في الريف
وتتلألأ تحت أجفاننا بمساواة حتى تبلغ
الفكر المليء بأشباح الولادة

هذه الآلهة الضخمة
جسدها عدد، حب ، وفطنة
وخواصرها الهوائية تتلألأ بمساواة ، بثقة :
يعيد خلقهن الفكر وإلى الأب كل شيء يرجع.

دموع

دموع كثيرة تصل الى البلاد
تذرفها الغيوم الشمالية

التي تمر بالحدائق ؛ هذا البكاء كله
تستعيده مآقي الإنسان

وبدورها [تذرفه] على كآبات وعلى آثام
متبوعة بمقاتل فظيعة لفتيات
وما يزال يحس بالحقيقة في
دمعة ، هذه القطرة اليائسة التي تشع.

دمعة

ما تنشره العين لؤلؤة ظل
حارة مع نار تنطفيء في
أبدية هادئة: فوق الغبار المبهم وعلى الحجر،
والحقول ، والأسفلت والهواء،
أو المنديل الفقير في أيد مرتعشة
وهي تبقى إذ يتمخض عنها الموت
الأساسي والذي من الداخل يكبر.

العالم المحسوس

الروح وحيدة فوق العالم الأزرق
للأرض الجميلة والحيوانية بلا فضاء.

ذات يوم الأرض المتحركة
مع الألوان ، والنسائم، ورائحة العضو الجنسي والفصول
والضحك الذي، كالكلام، ليس يعود

والأشجار في حوافها السيدة
وتحت الحرارة الشاسعة لجهود
العابر أو المسافر،

لا تعني شيئا للروح المظلمة التي تخطو
صوب سلطان آخر ولمسة أخرى
لعبادة

داخل نابضه الأعمى؛
ولكن في أيام أخرى
كل شيء واحد، وواحد في واحد،وكل في واحد
وواحد كذلك في الله
والله حاضر في جذع الشجرة الميتة.

من «عرق الدم»
(١٩٣٠ - ١٩٣٣)

[أيتها الشجرة العارية]

أيتها الشجرة العارية اللهامة، آه يا أما ويا أرضا ويا موتا!
يا ظل حكاية طويلة ، يافها داميا.
أشبعي وأديني الإنسان، هذا القلب الطويل
الصابي الى الموت داخل كفك الدبقة.

[حول رباط ساق]

حول رباط ساق عمل الجسد،
الكنيسة برج سامق صوب السماء
في حديقة عمومية لا شيء سوى المأساة والجراح.
يغسل العرق أعضاء التماثيل
عندما تفكر بنفسها تحت البراقع.
رجل تطارده الحرب
ويفكر بأن الحياة إن هي إلا جرح وثغرة.

[أيها الجنس المر لم أرك عبثا]

أيها الجنس المر لم أرك عبثا. ظهر المرأة
البادي متلألئا . صمت الطيور
فوق ذلك النهار المشهود في الظلمات العذبة.

يا معجزة الصوت، آه لو دام صنيعي،
هل طلعت من هذه الشروط القفراء
التي كانت تتسبب للروح بوجع لا أكثر نقاء منه ولا أشد.

[ابتسامة داعية]

كانت فوهتها ابتسامة داعية،
ملوثة غالبا لكن حمراء من جديد،
هذه الجميلة بروعة كان لها على النافذة
يدان بعشر أصابع تلوح للعربات
لاجتذاب رجل الساعة السادسة
جاعلة الموت يتمهل في الخلف.

خارج ـ أرضي

لا شيء سوى ليل مظلم
والموت يعرض نفسه في المرايا الخفيفة
لفجر يوم مقبل.
لا شيء سوى أيل يحتضر على الصخر
الروحي ويد فوق العينين الجريحتين
وسوى خصلة على العلباء، وأنت، يا يسوع الأزلي!
هذه هي في العمق، يا أيل الليل،
العنايات الإلهية التي تسخر
لتحويل القلب الفقير الى حياة

[الأيل الفاسد]

ينفق الأيل الظاميء في عويل الصخور
فوق بلد خطاياي كله. ليس لدي
أي شيء لإنعاشه، ولا لمحبته.
ولكنه عاشقي الرائع. صرخته
من قبل تنتشلني من هذه الحياة التي تذبل.

[يولد الأيل]

يولد الأيل من الفعل الأوضح
من اللا ـ إنسانية المعثور عليها، وكآبتها
من الحرارة المتطرفة في كشح هذه الجبال الجليدية
ومن السيل صاعدا قلب هذه الصخور.

[يظهر الأيل]

يظهر الأيل في المدن
بين البارات والجداول
غير مميز تحت قنديل الزئبق
عندما السماء، حتى السماء تهييء للحرب.

[الموت]

الموت
الذي صنع من المرء الذي ترون،
عدو روحه،
في ذاته، إذ قتل الشخص المشين،
سيرى نفسه مستخدما من لدن الروح أخيرا.

الحصار

انبعاثات الصمت
المهانة أمام الرفض
فظاظة المنع، المتكبدة
إدراك التناهي المهجور.
والحضور المبهم أمام الشيء المجهول
يتوتر ويحوم ويغوص!
حالة قاتلة تمنع الموت.
وباحثا عني وحدي، وعن موتي،
يبعد العدم العلاقة بالله.

البلور

أريج حريق الجنينة المحروقة
للعالم البدائي الموازي للعالم
بلور العالم، أزرق وسماوي.
لكن الأيل هو العاشق المقصي عن الحديقة
وعن بحر الوجود، الرائع.

عن الإله

فلأعط دمي، وسأرده إليه
ولتبلغ حسرتي الأخيرة عبر هذه المفاتن

للجبال للجسد واللازورد،
التي تعرفها الشفاه ،
لتبلغ حيويتك واحدة وخالدة.
وليقدر جدول من الدم
سائل على الحجر المبهور للعالم الجميل
عالمي، أن يفتديني لأنني بكيت.

عن الإله - ٢

«آه يا حبيبي ، إني
من أجل حبك لأرضى
ألا أرى هنا عذوبة نظراتك
إلا أحس بالحمية لا توصف لقبلة
لفمك ؛ لكنني
أتوسل إليك أن تحرقني بحبك. »

[النور في غور الكهف]

النور في غور الكهف الحي
رائع وبعيد عن موادنا الثملة
بنات البراز والجريمة؛ النور
من الكيان العاشق يأتي سحيقا ومنقذا
ويلمس شياطيننا مع أن مشهد
إله الابن والانسان ما عاد جليا
ولا كاملا بعد ما كانه في الكون.

[في النهار، المزق الكبرى]

في النهار المزق الكبرى لفرح النهار
ونهر الموتى المرئي بصفاء
لكن في الليل الرد الجنائزي
ذلك أنا سنكون عما قريب كتلا بأية حال
تحت القبور المغسولة بالمطر والسخام
بنفسج وهمس. سيصمت من كان
يقول: المزق الكبرى لفرح النهار.

[الصرخة هي عيناك]

الصرخة عيناك والأمل مجدك
في انتفاش شعرك قوتك
قبلة جرح فمك
وسلامك انتثار خواطرك
ومزق الجسد المعبودة طويلا.

[ملكة سبأ]

تعتمر ملكة سبأ تاجا أخضر
أهو من الحب، أم من العار، أم من العار والحب؟
هو من هذه العجائب التي امتلكتها
عندما ماتت
من عاصفة صور الملاك.

عرق الدم

العلبة مغلفة بورق بني جد مبتذل: من شق ورق هذه العلبة تخرج قطرة من الدم، حمراء دائرية ومؤتلقة، شفافة كذلك تنزل على طول العلبة تسقط تسقط ولا تتشوه؛ في الشق يبرز الأخدود الدامي النحيف الذي هو بطول العلبة والذي يزداد حدة بلا انقطاع لكنه لا ينزف إلا على السطح.

إلى إمرأة

كنت سأود لو سرت طويلا بين الأنقاض
اكتشف جسدها الدامي أبدا
الذي في شفافية القمر، ينضح
جهدا دائما للزغب وللحرارة.

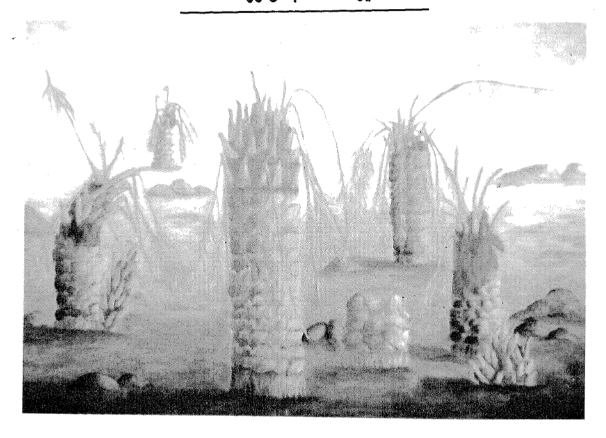
هامش

١ – بطلة إحدى روايات الشاعر، غالبا ما تعاود الظهور في قصائده، وهي لديه تجسيد للأنثى في عديد حالاتها (المترجم).
٢ – جميع القصائد غير الحاملة بالأصل عناوين في هذه المختارات، نضع للإشارة إليها، وكما هو معمول به عادة، بيتها الاول بين قوسين كبيرين (المترجم).

***

سجادة للندم

يوسف أبولوز *



سأنجو بجلدي
هنا الطلح في كل حقل، وفي كل منحدر.. طلح روحي الذي هزني إذ سكنت ولا سكن أنا فيه، ولا صدر أمي علي،ولا ولدي والدي.
سأنجو بما بقي الآن مني..
أمامي بلاد هي الأرض أجمع .. فيها مرايا حياتي، وفيها مماتي، ولا شيء أصفى من النفس حين ترى نفسها في البكاء ولا شيء أبقى سواي، ولا عزلة مثل وحدي.
سأنجو ، وليس معي غير يأسي..
ترى أي رمل مررت به وأقمت وعمرت فيه ولكنني لم أعمر سوى كلماتي شقيقات هذا الغبار الذي صغته ذهبا، وذهبت لابتاع منه متاعا .. وإذن، هكذا الكلمات : لفائف من وبر أو جلود، سجاجيد من زخرفات يدي.
سأنجو على قشة قد رمتها النوارس لي..
ترى هل خرجت من العش من دون ريش، ولم أعرف

★ شاعر من الاردن.
اللوحة للفنانة خديجة الحارثي ـ سلطنة عمان.

الطير من قبل، ها إنني الآن من بعد أشكو الى حجر في الحديقة. تلك الحديقة صماء خمس نساء على
أمنها،وأمانتها ،وأنا لست لص الورود، وما نيتي أن أحب البنفسج. مسعاي طير بعشرين لونا أطيره في الطيور وأحتاجه ، وأظل حبيس ارتحالاته من بلاد لأخرى، وأجلس حتى يعود. ؟ ود يقول لي الشعر لكنني ما وثقت بشعر من الجاهلية حتى الذي أكتب الآن.. من قال أكتب ؟ .. من نشر الشعر؟ من طير الكلمات بعشرين لونا كما طار طيري، كما خسرتني الحديقة، تلك الحديقة .. حيث يطيب المقام، وحيث أنا الرجل الأبدي.
سأنجو ولا منزل بانتظاري،
ولا أخوة سأحل عليهم كما الضيف في أي ضاحية نزلوا.
سأنجو..
لدي من العمر ما استطيع به أن أدبر يومي الذي هو أجمل من أي يوم مررت به.يوم يوسف، يوم الفواكه تسقط ذابلة في إناء الكتابة مثل الفراش القتيل بأنسجة النور. يومي أنا يوم سيدة لست أعرفها أبدا، وأراها بزاوية الليل خضراء ينقصها الورد...
(سيدتي بائع الورد يقطن
في آخر الليل .. هلا
ذهبت هناك قليلا) تقول المرايا..
ولا ينتهي الليل إلا بها امرأة تتحدث عنها المرايا الى بعضها وأنا أسمع الكلمات، وأصغي الى جسدي.
سأنجو .. هناك على طرف الأرض ينطرني مولدي.
أمن حجر أتمدد كالعشب حتى أقاصي الحياة؟ .. وأبصر ما بعد هذا التراب، وما بعد هذا التراب؟ أنا بعده، بعد ماء الزمان وبعد الكتابة، بعدي.. أنا اثنان: يوسف في البئر ، يوسف في البحر، والماء بينهما زمن لا يقدم رجلا كما لا يؤخر أخرى.. ألا لا نبيذ سوى من كرومي لهذا

عصرت الى أن صرت عودا يغني على المغني، ويختط بي كاتب الخط.. صرت كتابا، وما فك رمزي وعقد لساني سوى صاحبي الشعر، أنطقني صاحبي.. هزني هزتين تساقطت بعدهما بلحا وحصى.. خذ لأهلك يا قمر الشهر،خذ ما تشاء لأولادك العشرة الشقر.. خذني إليهم، وقل هوذا ولدي.
سأنجو ... ولو ببقايا دمي.
كم الصحراء ؟ كم الموت ؟ كم هذه الأرض؟
كم قطرة من ندى سقطت فوق ليمونة البيت (حارسة البيت)؟ كم كنت أجمل أمس،ولم تبصريني، وكم قد عشقت سواي ولم تعشقيني، وكم أنا أجمل من كل من عشقوك، وأجمل من كل من قد عشقت، وأجمل منك، وأجمل من كلماتي ومن حسناتي ومن سيئاتي.. وأجمل من ريشة البحر، أجمل من زوجة الجنرال.. ولم تبصريني .. فأية عمياء أنت، وأي حياة أنا شيخها ورئيس مسراتها الذهبية.. أحنو عليك إذا العمر شد عليك وعض الهواء حواليك.. أنجو وأنجو من امرأة لا تراني .. أيامها مرض، ولياليها قبة للحداد.. لماذا الحداد؟ أما آن أن نلبس الورد كالورد؟ .. وما آن أن نعرف اللون؟ ما أجمل اللون.. ما أجمل الله.. من أجل هذا سأرمي بخوري الى النار. لا تتوقف ولو لهبا واحد عن بخوري يا موقدي.
سأنجو ،ولا سبب للنجاة، ولكنني سوف أنجو..
وردت الى الماء، لا السرج تحتي، ولا الريح، لا دب بي عطش أو صهيل، ولكنني قد وردت الى الماء. من بعد، قد ردني موردي.
سأنجو ....
ما الذي أستعين به من قواف لأكمل هذي القصيدة، وانتهت الدال، حتى الدلالة صارت الى غير ما ينجي المرء من نفسه، والدليل اختفى وأضل رفاقه في الرمل.
يا رمل كن وطنا.. كن ولو مرة بلدي.

* * *

غيابي يعطر دمك

عالية شعيب*



-١-

محرومة من بوح الوقت

-٢-

هل صهل البحر في صدري
حين فض رذاذ العطر
سر الهواء

-٣-

قارورة البعد
تشكل خلاصة القرب

-٤-

رماد سجائري
غبار شهوة خاشعة
لسكون الماء
يهتز فيك
يطرز بالشك الذبائح
المستلقية
في عريي
كشريحة جنون
نسيتها
أنساها

-٥-

لستَ الرجل الأول
لستُ المرأة الأولى
أنت
يا فخامة الموت المستيقظة
في أوردة الأمل

-٦-

إنه شعري الطويل
ينزل الآن
(اسمع)
كالمطر
على فضاء صمت جسدك
يتلو اشتهاءاته
رويدا رويدا
يكتشف كهوفه المستترة
بالقلق
الموزعة على غابات الغياب
بلا دروع
بلا نوافذ

-٧-

هل أقص خصلة
فيتجلى فجرك في مرآتي
هل أنزع أقراطي
فتمنحني صهيل الدماء
تنساب من أنفك
رغما عني
رغما عنك

-٨-

مأخوذا
تزخرف نشيجا دافئا
بيديك
تمنحني
سكر السم في صمتك

-٩-

ليهطل زعفران دمك
محاكيا أطياف الاشتعال
لن أبالي

---

* شاعرة وأستاذة جامعية من الكويت.
اللوحة للفنان حكيم العاقل ـ اليمن.

-١٠-

خائف منك
خائفة مني
تأملني الآن
أشعل لفافة نعناع ببرود
بينما يفض دم أنفك
بكارة الشراشف البيضاء

-١١-

في وحدتك وحدك
في غرفتك
وحدي
الغائبة الحاضرة
المنغرسة في أرق الألم
يثقب شريانك
المعبأ بالصمت

-١٢-

ليهطل زعفران دمك
جميل هذا المشهد
أختلف في تأملي له
أبتكر غموضا يبطش بأخطائنا
يعريها
يفاجئها
يعذبها
ينثرها لعنات طاعنة بالغباء

-١٣-

قلبي
هذا القصديري
يجرب الآن الإنصات لدمه
ودمك
يغتصب براءة البياض
في الشراشف
المجعدة
بقلقك وأرقك
وفزعك فجرا
وأنا ألون الفضاء بتبغي،
جنية
أمتصك بغيابي
وأجن فيك
وأنت تحاور ألغازي

-١٤-

لم يبق منك شيء
سواي
سوى إثم اقترفته بطيبة
حين نشرت الحنين
عباءة حيرى.
يشاكسها الليل
فيسرق عتمتها
ويتركها تبلى
تجهر الأناشيد . بسرها

-١٥-

لم يبق منك شيء
سوى هذا الحب
المغدور باضطراباته
يصيغ من البكاء طعم روحه
ويختم بالشك بروق انهماره
وانفلاته وفورانه
وتدحرجه واستيطانه
وتوحده

-١٦-

لا حيز لك الآن
من نفسك
لا وقت لتذوق أحماض خوفك
صوتك
محزوم بجنازة راكدة.
جحيم الوقت يغتالك
وأنت تستعير من الأشباح نواحها
ومن المنحنين انكسارهم
ومن الخراب حكاياه
ومن الصراع أسفاره
ومن الأشلاء تبعثرها

-١٧-

هل كنت الملاك
الذي هم بقطفك
من جحيم نفسك
لجنة نفسي؟
هل أصير النار البرد الزلال
هل تحول جنتي
الى أشجار حمراء وارفة بالصراخ؟

-١٨-

أنسخك بحبر ضفيرتي
تشاغب رخام قلبك
هل تتركه مأهولا
بالقطن المغزول بالانتظار
في حقل يضج بالخصوبة
هل تتمهل
فتكترث؟
هل تشد وتاد الخطوة
فيشيد البوح قصره الرملي
على راحة كفي
هل تستكين دمعتك
فأكشف عن الملائكة
غفوتها
وأغريها بإثم أبيض

-١٩-

جئتك
هل تلون أول الكلام
فأتآمر مع صوتك
ليقترف الإبحار
في هيل دفئي
وتوق أسئلتي للأثير
هذا الهم النافر
من بهائك

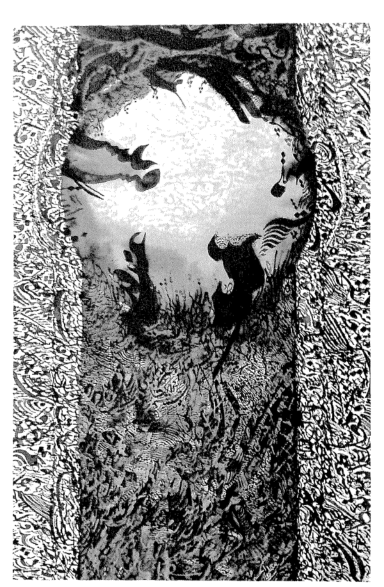
-٢٠-

تمالك حنينك
يأسرني
ترتيل الماء
حين يفيض في فناء المقبرة.
فأخلع حيلتي
وأقشر عني خبثي ومكري
وأتأملك
تستأنف سحب جثتك الجميلة.
تطارح حزنك اللطيف
تهبه دلال البلل الدافيء،
يستدرجني
لا تسعفني عليائي
فأتهالك
مثل رغبة زاهية الأثواب
أعياها
هذيان السديم
في أناشيد شعرها.

* * *

طريق ..
لكنها الكلمات (١)

ناصر العلوي ★



وصف يحفر جملي المجردة
يهديء وقوف الأشجار على الظل
الأرض الحية التي بلا ميعاد
تقسم نبوءاته في الظلمات الملونة

يحرق فطيرة غضبه
نعومة الدفء على جسد
غطاؤه الموج

وضلع الغريق.
حطام الخطوات
مسافة تجرها الريح
إذ تشرف على النسيان
من أجمل خطواتي:

الحلم الذي لا يهدأ
في بحيرته
لا يعرف أن المياه تتحاشاه
تمشي الى جانبه
كأنها عشه الذي

★ شاعر من سلطنة عمان.
١ – من ديوان قيد الطبع بعنوان: أيام النرد.
اللوحة للفنان محمد فاضل الحسني – سلطنة عمان.

لا يحميه من الحركة
والغيهات التي يسببها
حين يغطس في جناحيه.

الطريق ضيقة
لكنها تكفي قلبين
وتكفي أكثر الناس وسنا
أحجارها بيضاء
لم يسقط عليها النور
والوادي باسطا غضبه:
ترطبي أيتها الأحجار
دعي عنقي يسيل
لا أحلام الصغيرة تواسيه
ولا هواء يقطف عنقه
لا قدمين له
ولا سوار يلف حوله
تتلعثم نبتته البرية
في المشي الذي يطول.
حين يلامس بيتي
قريب مني هذا البكاء في الخارج
قريب هذا الضوء في البيت الخالي
وقريبة مني هذه الزوايا
تحط وتفر كحديث الأشجار.

بلا أثر
بحيرة الهمس
واللون المرنخ باسمه
سحر على خشبي المحروق
وسنان عرش المرآة
حيث لا يبعد كثيرا عن مقصلة الرموز
وخطوط الكف.
يد تلفظ الكلمة المنسية:
كاسات الصندل،
وسجاد لا يحفل بأقدام الحرير.
النهار وطين ذابل على قدمين.

لاتبعد الولادة عن الأرض
ولا السماء أعلى منها
برودة قليلة توزع الصبح.

نبيذ الجبل الأخضر

كأس النبيذ التي أخبئها تحت النوافذ
كأس النبيذ التي يطول عمرها
وأغطيها بقلب تحت البرد
أدفيء حواف سطحها
حواف الألم المسجى في الشفاه
أغطي النور بلونها
لون الكأس
لون العين المحروقة
لون الظمأ.

قمر في الكأس
ما أكثر الرمل
كأس على تلال الرمل
رأيت الكأس مليئة بالآمال
بالنشوة الفاصلة
بين الغضب والحب
حفظت أشكال الكلمات
ومن هول الحيرة أدمعت عيناي.

أحب السكرة التي كونتني
وأنا الآن أسعى إليها
أتقدم لكي لا أنسى أشكال الكلمات
ولكي لا أنسى معنى الحياة
سأقطف كلماتها المعلقة في الأرض
أنا الغائب منذ أن اهتديت
الى نهاراتها الغائمة.

لن تحرق أصابعي الشمس.
سأعلق الأجراس التي تدل عليها
في أحوال الموج
بحرها المديد ينعطف
قمرا من روحها السعيدة.

* * *

؟؟؟؟؟

هاشـــم شفيق *



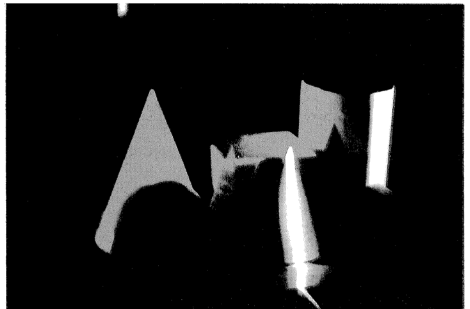
لو أعرف
كيف أشرد هذي الأوجاع
وأهمزها بالمهماز كحوذي؟
لوأعرف
كيف أسوق الافلاس الى سرداب
وأقيم سواتر حوله؟
لو أعرف
كيف أطارد قطعان الآهات
الى أرض أخرى؟
لو أعرف
كيف أزوّج قلبي للأفراح
وألبسه أردية البهجة؟
لو أعرف
كيف أغلّ الشر
لأسجنه في قلعة؟
لو أعرف
كيف أفتت ليل الجلاد
وأنجو بصباح أبهى؟
لو أعرف
كيف أليل الليل
وأطيل الأفجار الى آخرها؟
لو أعرف
كيف أغني في الحشد
نشيد الروح الأسيانة؟
لو أعرف
كيف أواصل حلمي
وأقيد بالأغلال يد اليقظة؟
لو أعرف
كيف أجيء بأمي
من غسق مكبول بنيور الأحراس؟
لو أعرف
كيف بكى الجيران
على جثمان الوردة؟
لو أعرف
كيف ألم إهابي المسفوح
على عتبات الغربة؟
لو أعرف
كيف أسوط الآلام
وأركلها في الوادي؟
لو أعرف
كيف أقيس الأنسام
بلا مسطرة؟
لو أعرف
كيف يصب النهر بقنينة؟
لو أعرف
كيف أحلق في طائرة ورقية؟
لو أعرف
كيف تمشط تلك الريح
جدائل بنت في القرية؟
لو أعرف
كيف أشج الرمز
وأشتق مجازا لفم مرضوض؟
لو أعرف
كيف أدق المسمار
على إعصار منفلت؟
لو أعرف
كيف أغير اسمي
كي آخذ اسم البلبل؟
لو أعرف
كيف أعير ردائي
لصخور عارية؟
لو أعرف
كيف أرد زلازل
تحدث في ذاكرتي؟
لو أعرف
كيف أنظف نفسي
من هذا القش
ومن أوشاب عدة؟
لو أعرف
كيف أفكك أعضائي
في معتزل ناء؟
لو أعرف
كيف تسير الغابة للبحر
وتترك قبلتها الخضراء على الساحل؟
لو أعرف
كيف يسيل القمر الصيفي
على السطح
ويشرب أطفال البلدة أضواءه؟
لوأعرف
كيف تشب النار بكفي
وتغادرني من دون تحية؟
لو أعرف هذي الأشياء. جميعا
لو أعرف هذي الأشياء
لو أعرف هذي
لو أعرف
لو
لـ
ووووووووووووووووو؟

***

* شاعر وكاتب من العراق.
اللوحة للفنان حسين الحجري - سلطنة عمان.

تقاسيم الروح

عبدالله البلوشي *



إلى:
المكان ـ المهد

مدخل إلى الأرض

أناديك
يتها المخدع الأبدي للروح
الشقيقة الكبرى للبحر
ولاستغاثات (البوم) الضاجة في زرقة الموت.
يتها الأم الراهبة في البرية
حاضنة الينابيع
يتها الرؤوم الحانية بعذر إلهي على الصغار
حاملة القرى الهاجعة في المفازات
إذ ألتقيها فواصل تأتلف دون تباعد
يتها الجبال المذهبة منذ إشراقات عشتار
ها قلبي
«يتكاثف كرضيع فطمته المياه»

مرثية لقبر في السماء

ـ ١ ـ

يتبصر في وجهك الكون
في الأحشاء المذهبة ولدوا
يتناسل منك الليل
معتمة في حدقتي الصحراء
أهب لها
وهجا بريئا للمخاتلة
تنبجس المياه من قلبها السماوي
إذ تتراقص أجساد السبعين مفقودا
فوق أعلى القمم ارتفاعا
هناك..
أبصرته غريقا يتشبث بأفق يتيم..
لا ينازعك الموت مطلقا
أنت قديس .. تهب للغرقى
بهجتهم تحت الماء.

ـ ٢ ـ

(تتحول الصحراء مفاجر مياه)
يسكن الموتى
متلاشية أجسادهم المضيئة

★ شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان إسماعيل شوقي ـ مصر.

(وحروفهم تلمع كزنود الحطابين)
لم يكن للوادي المقدس إلا السكوت
عندما تسللت أنا.
أتحسس بكاء النائحات في العراء
أبصر حول جثتك المسجاة
قبائل... تقاسمك الموت
قبرك هو البقعة بعينها
هناك.. تحت الحجارة اللامعة
ستشرق على رأسك
شجرة الغار.

تقاسيم الروح

- ..... -

في المدى .. الصمت الذي أصطفيه
في الشتات الممجد
المستظل بتعرجات الوديان
كنت أبحث تحت خيوط قدمي
عن الأثر العابر للطير
والزهور المسكونة بالماء.
للحظة .. أحرث مفاصل المكان
المهيأ كمحطة لدفن مخابيء الروح
للسماء أن تدثرني بالرائحة المنتقاة
ثمة التقاسيم الموصولة بالغياب.
ثمة العالم المنسي
الصحراء القابلة للتماهي وانكسار الظل
ثمة الترانيم الأبدية لتمتمة الموج.
المغارة المتوحدة في أعلى السماء.

- ..... -

لئلا تندثر غياهب الروح
أمسك بنبوءة الوقت
اليد الملتبسة بالتفاصيل
الممدودة عاليا في عذوبة الماء
إذ أستنطق أظافري
ساهما ببصري المنسل
في المكان ـ المهد ـ في الساعة الأولى من الليل
عند عودتي
حاملا ألم المواقد
(مسكن الروح
إذ يدلهم غياب القبور).

- ..... -

في (غياب آخر) للصحراء
نفضت عن الروح
المثالب المعتمة لموتها الطريء.
باحثا عن الرائحة الأكثر براءة في الدم.
ساهما بنظراتي المندهشة في الجزء
الأوسط من الجسد.
هناك.. رأيت خرائب الموتى
المعتنقة كبرى العتبات
للحظة.. كنت واقفا لساعات طوال
في الظل .. الطلل المنسي
حيث تجتاز قبالتي الأقدام الدافئة
وقبله اليد .. المسندة على معصم الليل.

- ..... -

«معابد في صفحة السماء»
في الخيط المطلسم منذ أن بانت الأبدية للعالم.
في الغرف المشيدة عاليا
إذ يتسرب النور عتمة في صفاء ضئيل
ليتغشى منازل المدينة الأم.
ساهما بحدقتي المبللة بهجير الماء.
موليا وجهي
قبالة العرصات الموشومة بزنابق الغفران.
وبالشجيرات المعتكفة على حافة قبر منسي.
قبالة المياه الساقطة في ضجيج البحيرات.
قلت أختار وطني قمرا
أسكن فيه.

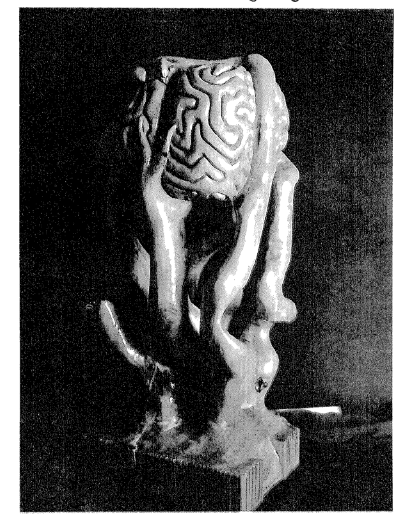
- ..... -

في المستقر الأبدي لأحلى المجرات
تتجه روحي الهائمة
نحو الأشياء الأكثر سديمية تحت السقف.
في التقاسيم المختومة بالأسرار
حين تركت كشاهدة أشاركها
سلم الصعود الى العالم.
في الأخاديد الحجرية المبللة بصمت العبّاد
في حلوق عطشي الملائكة.
تحت أكبر العتبات المشتعلة بالأيدي..
في المغارات..
مسكن الطيور اليتيمة قارئة المحبة.
في الزهور الطفيلية النابتة على الحواف.

***



محمد عيد ابراهيم *



* زمرة المراسم

لا أرى أبي الآن
يتوافق بسعادتي
كالأسود على أبيض
في نوع من الاقتلاع:
أظنه الموت
بدأ يغني وراء غضبه
كعروس أصغر مني
على عينيه....،
وابني حين كنت صغيرا
صفقني على خدي
وبدوري ألقف التذكار
شابكا في الليل:
أظنه الموت
بدأ يغني وراء غضبي
كعروس أصغر منه
على عيني ■

* معيار الوقت

هذي حواف قدمي
أطبعها في صورة
على الحاسوب
كأنها نفير قام للخلاص
وعلى خديه
أنهار
في شكل أصابع
أقرأها كلمة إلخ إلخ....
فتنفست مستقبلي
من لساني. ■

* Stretch

هل عدل أن أقتفي
ردفيها
بإيقاع بم بم، وأفكر في
كتاب «التاسوعات» الغائب عني

كأنني وصلت للستين،
حرية وجمال ـ
لا تكن متواضعا
مثل «بورخيس» وتقنع
بأن تحكي عن البحار التي تتلاطم
داخل الاسترتش
دون أن تلمس النون
على صفحة الرقم المقدس،
أو تمشي كئيبا
لصالة نفسك
تعمل على حلم «لا»،
آملا أن ترتضيك
قصيدته الحدسية! ■

* * *

★ شاعر من مصر.
العمل الفني (نحت) للفنان محمد سالم الناصري ـ سلطنة عمان.



قصائد حب

كريم عبد*

١ – الطائر

وحين أضع يدي على هشاشة المكان
ويرتعد ذلك الرصيف من تفلت الذكرى
أراك قادمة تعبرين الليل والنهار
أسمع قدمي تنزلق تحت مطر شديد
أسمع أشياء كثيرة لا أفهمها
أشياء !!
ربما وجه دمشق البعيد
ربما أنت تعبرين البيت الى الليل
أسمع الزمن على هشاشة السياج
وجها مبتلا يغلق الباب

أصوات رجال يتراكضون
وحفلة زفاف تخرج من مسجد أزرق
طائرا يحلق فوق رأسي
يخفق بين غيوم وطيئة
يتحشرج تحت قميصك الأبيض
يخفق بين الأبواب .. بين وجهك والأبواب
يخفق عابرا الليل ... عابرا هشاشة المكان

٢ – الملاك

وكان الطير يخفق بين الأوراق
حتى رأيت ظله مذبوحا في المرآة
كانت عيونه تقدح في صرير الأبواب
ظل يخفق في وجهي

* شاعر من العراق يقيم في بريطانيا.
اللوحة للفنان علي عبدالله محمد – السودان.

مبعثرا ذهب المساء وبساتين المساء
وما كدت أمسك باللوحة حتى اهتزت
كانت توشك أن تسقط من يدي
أوشكت أن أمسك وهج الألوان
وهي تساقط الى بئر
والطير يخفق في البئر
ما كدت أكلم الحجر
حتى أخرسني الصمت
كان الملاك يخطو في الممرات
بين ذهب المساء وبساتين المساء

٣ - ثلج الشتاء

أردت أن أدحض الفكرة
فكرة وجودك سجينة في المرآة
وفكرة صوتك
أن أدحض السماء الصغيرة في الكتاب
حين فاجأتني قطرات دم على الصفحة الأولى
تخيلت لصوصا يفككون الليل
حين كنت ترسمين لوحة جديدة
لوحة يفكر فيها الثلج
ويحلم الأزرق المطفأ بخبرة تضيء السياج
تضيء الظلال الكثيرة
المتراجعة على أطراف اللوحة
أردت أن أدحض خرس الألوان
تحت هذا الثلج العميم
ثلج الشتاء
وثلج صياحك في المرآة

٤ - في كل عتمة .. وفي كل حكمة

ألف حجر من النسيان
بينها ألف وردة مذهولة
كنت أحملها وأنا أعمى
أحث السير في كل عتمة
وفي كل منزلق
أحثها على الكلام وأعرف إنها خرساء
يداي تراني والطريق ترى عثراتي
الصمت يرى وكل شيء يفكر
يهب وجوده لفكرته
التيه يقودنا وكل شيء يفكر في التيه
ربما زاحمتنا نجمة وانطفأت
ربما رأتنا غزالة وهربت
ليظل الانسان في الحجر
في الورد
والمنزلقات
ألف حجر
وألف وردة
وألف نجمة
وغزالة
كان عليها أن تقف أمام الباب
وكان على الباب أن تفكر مليا
قبل أن تظل مغلقة
وقد رأيت الصمت
وكلمت البرية
علمت الأشجار أن تمشي
وأن تفكر
وحين دخلنا البيت رأيت الحكمة طاغية
هادئة وبريئة
وليس بوسع الأيام
أن تجعلها أكثر
مما هي فيه
لقد عشقتك ألف عشق
بألف حجر وألف حكمة
وظللت مذهولا كما ترين
خائفا وحزينا
أحث السير في كل عتمة
وفي كل حكمة
أعطيت الطير أساورك
وعلمت ظلالك أن تتكلم
كان الحجر يضحك
والغيم يعود
السماء مرآة
والبرق يفكر
والحجر ينام

***

لقد هدأنا الآن في بيوت غريبة
في ضحك يشبه البرتقال
وفي نكاية تغمرنا بالود
فقد أصبحنا عاشقين ميتين
وهدأنا كما تهدأ الريح
كما ينطفيء المطر
ويصمت التراب
لقد هدأ الصمت كي يرى الأشجار
ورأيتك قادمة في المساء
طويلة وهادئة

* * *



جناة غامضون.. للنص

أحمد زرزور ★

– ا –

هذا الصباح،
ليس آخر الضحايا جورب تائه
ولا زحفك خلف هرولاتها للعزاء..
(من عجب : أنها تترك القتيل اليومي الذي أدمن
القمر في السبعينات الأولى،
واعتنق حتمية الحل السريري
طوال الثمانينات،
وطهم شيب اعتذاراته
في التسعينات.

هكذا،
دائما،
للآخرين:
شهامتها)

الآن،
أنت . والله : أيكما على الجبين، دس رائحة
رائحة ، على مائدة الأطفال،
تقدح
مناشير
سوداء؟

★ شاعر من مصر.
اللوحة للفنان عوض الشيمي ــ مصر.

- ٢ -

للجثمان الحي نريد تفسيرا،
الجثمان الذي يكتب الآن:
أظافره طويلة
ويترجم العصافير
ويؤكد لنصوصه وكائناته
حفيف الملائكة.
الجثمان يدير مجلة.. ليقلب الدولة ويعيد قطر الندى.
الجثمان لا يزال يرتعش فيروزيا،
وأمام «على شريعتي» و«جيفارا» يفتح حقيبة المدرسة
لتنطلق نجوم سعيدة
للجثمان آثار لا تمل توقيعها؛ أمس، مسح رأس حلم في
العاشرة
وتساءل:
- متى
تقتحم
الأوتوبيسات
قصرا
لا يبكي؟

- ٣ -

إنني مظلوم، هذه حقيقة
الأجل الكتابة: ست شهادات أرق
وعينان لا تردعهما دموع؟
ألأجل الكتابة أمي تموت خائفة على
منكبي،
وفي احتضارها تنادي:
«حمال الأسية»،
ألأجل الكتابة ترفع الموسيقى قبل سبوعها
ولركلة أضطر،
أأكون نبيا هكذا. و...
- مهلا ، من حرست؟
- في الكتابة امرأة واحدة لـ «لوط»، و....

- ٤ -

لا أظنك تغضب:
هذه الأيام لست مهيأ للصلاة،
المرأة التي وضعتها في طريقي ، وأنت.
تطلبان
المستحيل
الأعضاء المهجورة
مصابة بصدمة عصبية، و...
- أنت انتظرت . ولوهلات كثيرة لم تقرأ
السلالة
- تفاحات لم أر، ولا فؤوس ، و...

- ٥ -

الغربان الرائعة، طوال تلك القرابين، أين اختفت، و...
- أحدها، ميتا، حملته
- تحسسته وأسفت، و...
- ماذا بعد؟
- جناة غامضين شتمت ، فاهتز طربا.

- ٦ -

الآن، «محمد شكري» على حق
إذ كيف، والحالة هذه، توجد
«وردة
دانتيل
سوداء»؟
وردة حقيقية ، في أعلى الفخذ
محمد شكري على حق:
إذ كيف والحالة هذه ،يوجد
مـــاء ؟
ماء حقيقي ، الى جوهر يسعى.

- ٧ -

ليأت الذي يأتي،
وعلى سلم خديعتي يرقص،
وإذا كان بارعا في انقرائيتي
عليه ألا يخشى.

ليس لي قفاز
ولا عباد شمس

فقط، أنا عابر خيانات
هكذا سيسميني - فيما بعد -
شهداء ولدوا هنا
من
ثلاثة
أوهام.

* * *

مقاطع من المشي أطول وقت ممكن

إيمان مرسال *



«التابوت يسعنا معا»

ممددة في تابوت أوسع مني
بينما الورود التي ألقيت فوقي
تدفعني لحك جسدي بالأظافر
مسام أصدقائي مفتوحة لكتابة قصائد جديدة
عن حرية الموت بلا تمهيدات معروفة
عن الراحة التي تشملنا
عندما يموت شخص لم يكن لدنيا الوقت لنحبه

أنت واقف جنب دماغي
الشيء الوحيد الذي أحببته في بدون شروط
لم تزل أطول مني بأكثر من ١٥ سم
ولم يزل تألق عينيك قادرا على إثارة أحقادي

الرغبة التي فشلت في استحضارها داخل سريرنا الرسمي
تقهرنا الآن،
لماذا كنت أغمض عيني حتى ينتهي كل شيء
مرة انتبهت على اكتمال لذتك

★ شاعرة من مصر.
اللوحة للفنانة منيرة موصلي ـ السعودية.

بينما أنا أتابع سرعة نبضي خلف شيء ما
تركني على الرصيف مشبعة بالإهانة
الرغبة التي هربت مني .. دائما
تنفجر الآن في نقطة عمياء
من أجلك أكنس حياد وجهي
وأضع الشبق بلمسات محسوبة

التابوت يسعنا معا
لماذا لا تأتي؟
أشك في حزنك
أنت واقف مازلت على قدميك
أنيق بلا تحفظ
وأنا لم أخطط للأسف
لأن أموت قبلك.

«بلياردو»

لا أظنه الطريق الزراعي الذي يمر ببيت أهلي
ولا الشارع الممتلىء بمقاهي النخبة وسط القاهرة
الحرائق انتهت قبل أن أستيقظ
أظنهم ساحوا مع الأكواب والصور التذكارية
والنوافذ المغلقة والمواربة والمفتوحة
أقدام موتورة داست على الدنيا بدأب
وتهيج رئتي يشير لأنني لم أمت
أنت أمامي
بملابسك النظيفة الى درجة القسوة
أشمك،
وأعرف أنه لا طريقة أقبض بها على رائحتك

تقدم لي سلة برتقال، بابتسامة بحار وصل
الى الميناء لتوه
فأذكرك بكراهيتي له، وأنه محبط أن تنسى عاداتي
- ليس هذا برتقالا يا حبيبتي
تفتح واحدة، وتملأ كفي بلؤلؤ لا يشبه
شموسا صغيرة
أخبرك أن العالم انتهى
وأن أسناننا لا تقوى على مضغ هذه المواد الصلبة،
وأقترح عليك أن نستعمل الكور البرتقالية
بديلا لكور البلياردو
وأن الانقاض الكونية، تصلح لصنع
طرابيزة ملساء، وعصا
وست حفر عميقة بينها مسافات متساوية

«لطيران ذاتي»

بعد كل خيانة
أجلس أمام المرآة، في تدريب شاق
لإزالة البصمات التي تركتها شفتان على عنقي
وبرغم أنه لا حاجة لتوثيق الحزن
لا يفوتني أن أحسب دموعي
بحجم المناديل الورقية التي أسقطتها في سلة المهملات
فأرى عينيّ أجمل من تصوراتي عنهما
وأفكر أن الفهم أجمل من التسامح
وأنني كنت معك في رحلة لمكان مقدس
كنت في زي أميرة فرنسية من القرن ١٩
عندما أخذتني بعيدا عن الدير

كنت تدفعني لصعود سلم رأسي معلق على الهواء
ولما كان هذا مستحيلا مع كل هذه الكرانيش
كنت أخلع جيبونات دائرية وأصعد
وشدادات للصدر
وأحزمة على شكل فيونكات تتحول الى فراشات
ميتة عندما أفكها .. وأصعد
في أعلى سلمة
كنت عارية تحت رذاذ خفيف
لم أجدك
وأستيقظت في سرير رجل آخر

لذا ،،
أصدق أن هناك دائما
ما هو أكثر من الصواب
وأتأمل جلدي .. حيث لا شيء يلتصق به
فقط أزداد نحولا
كأنني أجهز نفسي لطيران ذاتي.

* * *

ألــوان متقــابلة

عصام أبوزيد*



وحملني بين ذراعيه كرة طرية وعند منتصف السرير فرد أعضائي
صانعا الزهور منها ولا ينسى لحظة أن ألمس الأوراق فيميل عود الزهرة وأقول من أين يأتي الموت يا أبي يشبه قطة سوداء أحب وقوفها في النور وأحب أن أخاف منها كي أشبه الأطفال. تخرج نملة من جيب القميص

**

لا لن نغسل وجهينا معا
ربما تسقط عينك الحمراء في يدي فأرميها
وتظل أياما تبحث عنها تحت المخدات
وفوق البيت ستقلب الدنيا
وأبدا
لن تعيد الشمس ما أخذت

**

مات أبوك دون يراني
وكان في صورة الحائط أرنب يجري
وكنت أنا خلف نور بعيد أبحث عن شيء لأقذفه لأعلى.
عندما تذهب
أطوي نفسي في الستارة
وتحت شباكي أراك تسير مضموما صغيرا
كأن في كتفيك انحناءة طائر
كأني الآن أرى سحلية خضراء تسقط من خيالي.

**

بلا جسارة
يدخل الشتاء علينا
تخرج نملة من جيب القميص
وتسير أمي من نومها تضحك

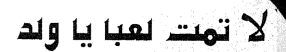
**

ـ أمطرت؟
ـ لا.
ـ أغلقوا الباب.
ـ آه.

* * *

* شاعر من مصر.

اللوحة للفنان ابراهيم عبدالغني ـ مصر.



لا تمت لعبا يا ولد

خالد زغريت *

ألهميني
أغان ليبيض في ملاك العتب
...... ألهميني
يداي خريف الحمام
وعيناك أشجى هديلا
وأعلى بكاء القصب
ألهميني الجبال دمى
لأشارك غزلانها في أعالي يديك اللعب
بعد لم تلن الريح لي فرسا
ألهميني مرايا سواك
لتصف عيوني ينابيع والورد يصحو هدب
لم يمت فيّ بعد ذهول الفرات سدى بضفاف
العنب
والعصافير تلقي علي الدموع قميص ذهب
هي غربتنا لا تحكي سواد السنونو
ليصحو فيك البلد
فأنا بلد بحدود جسد
كابري لو قليلا نصيبك في الأرض رمانة ترشح
الأمس دمعا بشكل زهور
أو عراك الصدى للأبد
كابري لو قليلا طويل بكا دربنا
والمقابر أصغر من جسدينا
أراك تغنين تحت شبابيك غربتنا مثل تفاحة تتقطع
فيها الجذور
كم أطوق في حجر وطنا بدماي فيدهشه ياسميني
يسميني نبيا بألعابه أنفرد
فإلام سألقي دمي في الهواء وأصرخ يا وطني
فيرد الصدى :

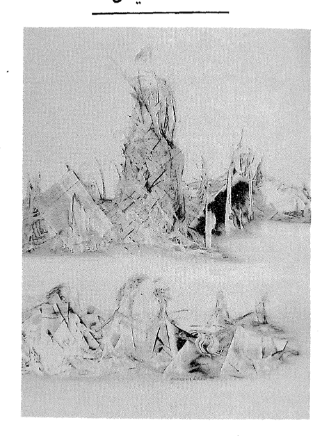
لا تمت لعبا يا ولد

***

★ شاعر من سوريا

البراري

محمد سليمان *



هل يسمى نهرا
ماء لا يحابي سمكا
ولا يدفيء الغرقى؟
الأسماء علب والطرق في البراري حرة كالذئاب
الطرق ليست طرقا
لا تشبهوا تائها بي
التائه لا يعرف انه تائه لكنني أعرف
التائه لا يراهن مثلي على الخاوين والمهربين
التائه لا يعرف أن الجبال في الليل
كجمال لا أعناق لها تمشي
والمدن أيضا.

**

بعضكم يري ما يحب فقط
بعضكم يقارن أسدا بوحيد الذيل
أو يظن الوحش عدة خراف مهضومة
وفروا الخراف الأسد أسد
والفأر في العُـب يلهو.

**

لأن أطلنطا لم تزل مفقودة
لأن السبت يشبه الخميس والأحد سبت آخر
لأن مذاق القهوة لم يزل هو
ولأن الغيوم لا تعرف الجغرافيا
لأن المهرب لم يعد ...
«اكتفى بالحشيش والبانجو
ولم يعد قادرا على تهريب ثورة أو فكرة»
هل أضيف المهرة التي لا تحب السكّر
والمقعد الذي لشخص واحد؟
هذا الشارع لا يفضي الى جوليا
ولا الآخر الموازي
لم يعد قادرا على احتمال السر صدر من الزجاج
السفن لا تدخل البراري
ولا جامعو المحار
أدخلي يا جوليا
أفكر بإحالة شعب الى التقاعد
أفكر .. بإنجاب آخر لا يشبه الهنود
أدخلي
جسدي مضخة وحيواناتي تثقب الهواء
لا أحب الفضة ولا بخار الخل
أدخلي يا جوليا
قمر منتصف النهار لا يُعشى
ولا ضجة الألوان
هذا الشارع هل يعشق الجليد
أدخلي
أفكر باستضافة السيد إزرا
لم يكن مواطنا صالحا
ولا مغرما بآلة النقود
جوليا طيبة جدا
جسدها لا يخصها أحيانا
جسدها.. تنساه في المقهى
وفراش ذكر لا تعرف اسمه الأنثى هل تشبه الوعاء
جوليا طيبة جدا
إلا أنها تظن نفسها ملكة
وجسمها خبزا؟

***

★ شاعر من مصر.
اللوحة للفنان حسين عبيد ـ سلطنة عمان.

رسم مقعدا مائلا وجلس!

محمــــد الصـــالحي ★



رسم سماء
ملأ السماء أنجما
قال أرسم شفقا
فرسم شفقا
وأحمر وجه السماء.
قال أرسم شجرا
حتى إذا طلعت الشمس
لُذت بظل.
رسم شجرا،
نبتت للشجر ظلال
لكنه حين آوى الى الظل
ذبل الشجر.

***

قال أرسم حديقة
رسم أولا فضاء
ثم عشبا
رسم شجرا،
وفراشات
أجرى ريحا،
فتساقط ورق.
رسم مقعدا مائلا
وجلس.
قال أجعل للحديقة بابا
فرسم بابا.
اشتهى أن يرى الحديقة
من خارجها،
فرسم شخصا ذاهلا
يبكي في افترار.

***

رسم شاعرا يقرأ شعرا
رسم قلبا راعشا
رسم صوتا،
وسوى للصوت
أجنحة.
رسم رؤى
وخيالات
رسم عينا ناعسة
رسم رأسا يعلو
ويهبط
رسم انخطافا.
أذرف من العين دمعا
فاختفى الشاعر

***

حين رأى وجهه على الماء
قال أرسمه.
رسم الفم
رص داخل الفم
أسنانا ناصعة
رسم وجنة،
وجنتين
أنبت شاربا،
ثم شذبه.
رسم عينا
ثم عينا.
رأى وجهه على الورقة
فقال:
أرسمه.

***

قال أرسم شعرا،
فرسم هواء،
وربت على كتف
الهواء.
رسم حيرة
للحيرة ضفة
ضفتين.
رسم رملا ساكنا
ورملا
تذروه الرياح.
رسم عاصفة
للعاصفة قبعة
من حرير.
رسم أنينا،
بقفازات.
شوقا
بأنف مكسور.
رسم المدى مستطيلا.
رسم يده ترسم المدى.
رسم الطير
صافات
ويقبضن.

***

رسم بندقية،
أطلق طلقة
فأردى طائرا.
....
....
....
صفر لحنا
حزينا.

****

★ شاعر من المغرب.
اللوحة للفنان سعيد أبو ريه ـ مصر.



شارع كورانتيل ٢٨

للكاتب الأندونيسي: براموديا اناتتاتور ترجمة :ميخائيل عيد*

حذاؤه يتقدم بوهن ورتابة ، يجره على أسفلت الشارع المغبر، كان حذاء أسود اللون، انزلق من أحد جنود «الغوركا»(*) كان يلمع من قبل كان شجاعا وعسكريا. مر فوق العشرات من صدور الجنود الصرعى من شعوب شتى، وخاض الكثير من المعارك. لقد فقد منذ زمن بعيد صلابته وجماله «كعباه متآكلان، واهترأ جلده الأسود وتجعد، وتقطعت شريطتاه. تنبسط فيه القدمان الضئيلتان وتبرز فوقه ربلتا الساقين الناحلتين . ويرتمي فوق الركبتين طرفا سروال عسكري قصير. كانت الرجلان قويتين وسليمتين من قبل. دخلتا المعركة مرة واحدة — في شارع كرامات . توقف المارة في الشارع كي ينظروا الى الساقين الناحلتين اللتين تشبهان ساقي الوعل أو ساقي بينوكو الخشبيتين.

كانت ساقا السروال البالي طويلتين في زمن ما. القطعة التي اقتطعت منهما لا تزال في جيبه، ويستعمل منديلا للأنف ومنشفة في آن واحد. لقد اضطر الجندي المسلم الذي ارتداه الى السفر به من الهند الى سردينيا فبولونيا ، ثم ليتركه ، من بعد في يافا، كي يرتديه هذا الجسد الناحل. وهو يرتدي سترة خضراء ويتدلى من كتفيه المتهدلين قوسا يديه الهزيلان ، ويكاد رأسه لا يتماسك على عنقه.

هذه الثياب تخفي إنسانا حيا، شهيدا حقيقيا . يدعونه محمود أسفان. كان من قبل، يذكر اسمه حين التعارف مع

---

* كاتب من سوريا.

اللوحة للفنان ابراهيم مطر ـ البحرين.

أحد ما. وهو الآن لا يفعل ذلك. الاسم عنده إحدى التواقه فليدعه الناس كما يشاؤون.

على كتفه خيط ربطت به صرة تحتوي على كل ثروته، مجموعة كاملة من الثياب الرمادية، من انتاج مصنع النسيج في غاروت. لقد تلقاها قبل خمس ساعات . أعطوه أيضا عشرة ليترات من الأرز ، كي لا يموت جوعا على الطريق بعد اطلاقه من السجن. لكنه لم يأخذها لأن حملها يثقله. في جيب سترته عشر روبيات أعطوه إياها أيضا. هو لا يفكر الآن بالنقود .. ففي رأسه أفكار قاتمة.

الأبنية الكبيرة التي أقاموا فيها مخازن ومؤسسات ومساكن خاصة، التي كان يحبها ، لا تثيره الآن بتاتا ، تجثم في رأسه فكرة طارئة لا يستطيع التخلص منها : «لماذا كل هذه البيوت المترفة؟ ما المغزى منها؟» بحث عن جواب من غير جدوى هو لا يحترم شيئا. ينظر بارتياب الى كل شيء لأنه يرى أن كل شيء يخفي خطرا عليه. يكره كل شيء - الحجر البريء ، والحيوانات والبشر، والنباتات والآلات. فهي كلها تريد خداعه، وتريد منذ زمن ، تدمير سعادته العائلية . كل شيء يحمل له التعاسة لم كل هذا؟ إنه يكره خصوصا ما لا مبرر لوجوده.

تذكر البارودة عيار ١٢,٧ والطلقات في صندوق الشاحنة في شارع كرامات. كانت يداه ورجلاه مقيدة وثيقا. يتحرك أمام عينيه رجال الغوركا. الذين اعتقلوه عام ١٩٤٥. وفكر ، لأول مرة حينذاك : «لم كل هذا؟» لكنه لم يتفوه بهذه الكلمات.. لا لأن الجنود المرتزقة لا يفهمون لغته، بل لأن ربلة رجله اليمنى كانت ممزقة برصاصة، وهي تؤلمه، وكل جسده يشتعل. لقد عشش الخوف في روحه. وتلك أول صفحة سوداء في حياته.

نقلوه من ثكنة الى ثكنة ثم رموه ، أخيرا في سجن غلودوك لاقى هناك، أحوالا تكاد لا تكفي للابقاء على وجود الانسان. إن شعره ليقف حين يتذكر الرماة الذين يطلقون النار على المحكومين بالموت و «ضربات» «الرحمة» التي يوجهونها اليهم.

نقلوه من غلودوك الى تشيبينانغ الذي لا يختلف بشيء عن السجن الأول. ثم رفعوه أخيرا، الى غانت تينغاخ حيث يسود قانون الغاب بين السجناء الجياع. وذهب من هناك الى أونروست ثم أيضا الى جزيرة عيدام ومن ثم الى تانغيراغ على ناوسا بامبانغان في سيرمارانغ. وكان يسأل في كل سجن بعد ما يراه من شقاء جديد: «لماذا كل هذا ؟» وما كان يستطيع الاجابة. وإذا سأل جارا في الزنزانة أجابه ذاك باستعلاء : «شقاؤنا هذا باسم النضال» وحين يطرح السؤال على واحد لديه أسرة يجد جوابا حزينا «عاجلا أو آجلا سيحل الشقاء بالناس كلهم. كن صلبا وثق بالله!».

لم تكن مثل هذه الإجابات تشفي غليله. لم يعد له أي هدف في الحياة ما يهمه الآن أن يكون ثمة هدف.

حين كان يحس باندحار اليابان الوشيك كان يمتلىء بالأحلام . كان قد تزوج . مارني جميلة وهو يحبها . لها قلب رقيق. لكن هذا لم يعد يقلقه ولا يزعج مارني. عاشا معا في بيته بعد الزواج . أعطت الأسرة معنى جديدا للبيت. صار أرجوحة لعلامات انسانية لطيفة دافئة منذ تلك اللحظة صار يكره كل الذين يريدون تدمير عشه العائلي. إنهم أعداء الانسانية، مهما تنوعت أشكال نشاطهم ووسائلهم.

وجاءت الثورة. دمرت أسرته. أحترق بيته واستحال الى كومة من الرماد أراد الانتقام فاعتقلوه. ومر عام وآخر . كان ذلك في زمن التفاوض. ثم جاء زمن الخول - حطم السجانون . وشمله العفو ، وها هو يخرج الى الحرية . لماذا أطلقوه؟ ألم يتحول بيته الى رماد؟ ماذا حل بمارني الجميلة؟ قد لا تكون بين الأحياء، أم أنها تتعفن في مكان ما في آزقة سينن هو يذكر أن قلب مارني خفيف..

إنه يتابع السير ، متعبا متمهلا في شارع كورانتيل الذي لا آخر له.. شعره الذي كان يظل مسرحا ، هو الآن أشعث وخطته خصل بيض. السعال يوجع صدره المطبق. توقف ليسعل أمام مخزن لبيع الساعات. الساعة تشير الى الرابعة بعد الظهر. أطلقوه قبل خمس ساعات من معسكر بولونيا ، المعسكر الذي أمضى فيه وفي أمثاله أربع سنوات من حياته. إنه ليأسف للسنوات الضائعة. لو لم يحدث ذلك لما كان أشبه بالظل، لعله كان يود العيش سعيدا مع مارني ، وأن يكون له طفل أو اثنان ، وأن ينتظر الثالث. «لم حدث كل هذا؟» — كان يسأل حين يفكر فيما عاناه — إنها مسألة البشر ، هكذا يجيب نفسه.. ويبدأ يكره الناس. كان يكره ذاته، أكثر مما يكره، لأنها تحملت العناء من غير تذمر. كان يخطر له أن يقطع شرايينه بأسنانه كي يتخلص من حياته. لكنه كان يحس بأن لديه التزامات عليه أن يؤديها في هذا العالم - واجبه نحو أسرته، تلك الأرجوحة للعلاقات الانسانية الدافئة. وقبل كل شيء واجبه نحو زوجته.. ألم تشق وتفقد عفتها من أجلي - كان يردد دائما حين يصاب بشك ثقيل «وتلك لا يمكن أن تشترى بالمال ولا بالعقل.» وهكذا لم يصل الى الموت .

حوله يصخب شارع كورانتيل . هو يبدو الآن أجمل مما كان أيام الاحتلال الياباني والانجليزي، والجو

مختلف، إنه مليء بالسيارات الصغيرة، مسيرة لا تنتهي من السيارات. سيارات ونظرات وجلة حزينة. المخازن على جانبي الشارع أكثر ترفا من أي وقت آخر. استبدلت باللافتات اليابانية لافتات هولندية. وتغير صالون الحلاقة، لكنه هو الآخر يحمل لافتة هولندية . وقد كتب على لوح منفرد : شارع كورانتيل ٢٨. نظر عبر الواجهة الزجاجية . الداخل نظيف .تلمع أدوات الحلاقة، وقد علقت مرآة كبيرة على الجدار.

صاحب صالون الحلاقة جالس على مقعد الزبائن. لم يتغير وجهه. بل يبدو أكثر شبابا. الحلاق كان صديقه ومباريه في الشطرنج. ولقد جادله أكثر من مرة حول مغزى الحياة حين كانا تلميذين.

القلق باد على الحلاق وهو ينتظر الزبائن. ترك الجريدة وانتصب قرب الباب ثم ألقى نظرة الى اليسار وأخرى الى اليمين. ظهر الخوف على وجهه حين رأى محمود. اتسعت عيناه.. فغر فاه وهتف متمهلا:

ـ محمود..

حاد محمود بنظره ومشى متعبا . هل عليه أن يرد؟ أليس هذا الرجل من بين كثيرين من الذين أرادوا تدمير أسرته؟ وسيان إن حدث ذلك قصدا أو عن غير قصد.

ـــ محمود ! ناداه الصوت ثانية . اندفع الحلاق على الدرجات وركض نحوه. أمسكه من سترته وشده الى الوراء.

ـ محمود ـ قالها معاتبا.

ـ لماذا تناديني يا محمد؟ ـ سأله محمود هادئا... لكنه تبعه .

ـ لا تقل شيئا. إجلس أولا. أريد أن أقول لك شيئا.

ابتسم محمود مرتابا،وغير راغب... وجلس الصديقان الواحد في مواجهة الآخر تفصل بينهما منضدة صغيرة مستديرة من المرمر. أغمض الضيف عينيه واستلقى متعبا على الأريكة.

قال محمد:

ـ أنت حي ، إذن ، يا محمود؟

أجاب الضيف من غير أن يفتح عينيه:

ـ أجل ،مازلت حيا .

ـ ظننت ..

لم يجب محمود . رأى من فوق كتف محمد وجهه في المرآة الكبيرة قبالته.لقد أصبح غير معروف ـ هذا الوجه الذي لم يره خلال السنوات الأربع الأخيرة. تقطعه تجعدات عميقة وقد نمت عليه لحية كثة وشاربان لم يعرفا العناية اليومية بهما.

قال محمد مغيرا موضوع الحديث:

ـــ كم تغيرت ! جلدك الذي لم تعتن به أصبح قذرا. ووجهك الذي كنت تبودره قبل النوم .. لكن من أين أنت قادم يا محمود؟

نظر الضيف إليه وأجاب بقرف:

ـ من السجن.

ترطبت عينا محمد والتمعتا

ـ ظننت ..

نهض محمود لينصرف ، لكن محمدا أمسك كمه.

ـ ما الأمر يا محمد؟

ـ ابق قليلا يا محمود. مازلت صديقك . تغيرت كثيرـ ظننت أنك هلكت يا محمود في معركة كرامات. حكى لي أحد أصدقائك من رجال الشرطة أنك كنت مصابا في رأسك برصاصة (دوم ـ دوم) ـــ ثم صمت كي يجفف عينيه بمنديل ـ ولقد دُفن رجل مهشم الرأس باسمك.

ـ أنا ميت يا محمد ، منذ أربع سنوات أنا ميت . الذي أمامك مجرد شبح ، يسير من غير اتجاه أو غاية. لكن، فلننه هذا الحديث .

ـــ وهل تعرف ما حل بأسرتك؟

ـــ لا أعرف.

ـــ كنت يا محمود دائما صديقي الطيب ـــ صمت ـــ لماذا تغيرت هكذا ؟

ألست محمودا نفسه ؟ ـ سأله بصوت مضطرب.

أجاب محمود مشددا:

ـ أنا مجرد شبح متجول.

سأل الحلاق بقلق وخوف متنامين :

ـ والى أين أنت ذاهب؟

ـ ليس لي هدف . لكن الأفضل أن أذهب لأرى بيتي القديم.

ـ لم يبق منه أثر. بنوا في مكانه مبنى إداريا .

ـ لكن الأرض ملكي . حتى البيت المتهدم لي.

ـ صحيح ... وقد اشترت المؤسسة أرضك .

ـ من باعها لها؟

لم يجب محمد على الفور.

ـ سامحني يا محمود .. ظننت أنك مت .

ـ أو ـــ أو.

وساد الصمت.

ـ أجل ظننت أنك مت.

ـــ إذن علي أن أدفع ثمن أرضي وبيتي المهدم من أجل صداقتنا؟

ـ لا تتكلم هكذا يا محمود. دخل صالة الحلاقة قليل . بعت الأرض كي أرعى طفلتك.

- طفلتي ؟ - سأل محمود دهشا ثم ابتسم - أتقول طفلتي ؟
أومأ الحلاق برأسه مؤكدا.
- أجل ، طفلتك.
- أنت تؤكد أن لي طفلة — قالها محمود وكأنه يتكلم الى انسان آخر - أأنا الشبح المتجول لي طفلة؟ لكن، لئن كان لي وريث فهو ليس وحيدا حتما.
- أجل، هما اثنان الآن. وهما السبب في بيعي الأرض والبيت المتهدم. أنت تعرف أن هذا هو السبب الأساسي لا أية نزوة أخرى.
- تصرفت بحكمة يامحمد، لهذا لم أحنق عليك حين سمعت ما سمعت . ثم صمت..
وصمت محمد أيضا . ثم وقف نظره على الطفلة التي دخلت الى صالة الحلاقة من الباب الداخلي.
- أبي ، أبي - رن صوتها الطفولي .. وحين رأت انسانا غريبا خافت وصرخت أبي ، ي..
صارت عيناها اللامعتان مستديرتين، وفغرت فاها فلاحت أسنانها البيض الدقيقة.
قال محمد :
- هس .. تعالي الى هنا - اقتربت الطفلة فاحتضنها — كيف تخافين يا ناني .. هذا هو العم محمود وقد جاءنا ضيفا - نظرت الطفلة الى محمود مواربة — أنت لن تخافي منه أليس كذلك؟
- أمي تريد نقودا لشراء الفليفلة يا أبي.
مد محمود يده الى جيب سترته آليا .. أخرج قطعة النقود التي أعطوها له صباحا وأعطاها للطفلة . صرخت ناني خائفة.
- ماذا تفعل يا محمود ، أعد نقودك - وداعب وجنتي ناني - هذه طفلتك يا محمود.
أخفت الطفلة وجهها في حضن محمد وتشبثت أصابعها بحافة المنضدة.
- لا تخافي يا ناني.
ترك محمود النقود على المنضدة . انبسطت سرائره فبدا أكثر تجهما ، وقتمت عيناه . سأل محمود:
- أهذه طفلتك؟
أحنى محمد رأسه وأخفى وجهه في شعر ناني ثم أجاب بألم،
- الله وحده يعرف ذلك يا محمود. فاذا لم تكن طفلتي فهي طفلتك وثب محمود مستثارا من المقعد . حدق الى صديقه:
- محمد — قالها بحدة وعانق محمد ناني - أيعني ذلك أن مارني هنا؟
أومأ محمد برأسه فعاد محمود الى الجلوس.
- أنت تعرف كل شيء الآن يا محمود . أنت تعرف وضعي ووضعنا.
وأنت تعرف كذلك أنه ليس في مقدور أي رجل أن يقول لأي منا الطفلة . ناني طفلتك وطفلتي.
- الآن أفهم .. ألهذا أتيت بي الى هنا؟
- أجل يا محمود ، ليس لدي ما أضيفه . أنت تعرف الحقيقة كلها. ظننا أنك مت فحدث ما حدث، وبما أنك تعرف كل شيء فقد ترى أن العالم يضيق على كلينا . ألا تفكر بذلك؟
وضع محمود يده على المنضدة
- أنظر الى يدي
- أإلى مقدار نحولها؟
- الى مقدار نحولها - كرر محمود - لا يا محمد. العالم غير ضيق على كلينا . لا أريدك أن تختفي عن الأرض. أنا متعب جدا، وقد لا أبقى طويلا. سأذهب بعد أن علمت أن مارني في مكان أمين.
ثم نهض.
- أنتظر - أوقفه محمد فوقف - لم تر سوى ناني، وتريد أن تذهب، ألا تريد أن تقابل مارني ؟ ألا ترغب في أن تجلس طفلتك على ركبتيك قليلا؟ إنها طفلتك أيضا.
وصمت محمد.
لم يجب محمود. فصرخ محمد بصوت مرتفع:
- مامي ! وحدق الى باب تحجبه ستارة.
- أيتحتم عليّ أن التقي مارني ؟ سأل محمود وجلا.
- لماذا لا تلتقيها ؟ أليست زوجتك؟ أطعني يا محمود . دعني أصبح ضيفك ، وصر أنت رب البيت. كل شيء هنا مشترى بالنقود التي بعنا بها أرضك . الأفضل أن تذهب وحدك للقاء زوجتك . واذا شئت فسأترك هذا المكان وأمضي الى الأبد.
- وما جدوى هذا؟ ولماذا يجب أن أعيش؟
- لا تتكلم هكذا يا محمود. أناشد فيك مشاعر حب الذات. أطعني وقابل زوجتك. وصاح ثانية - مامي!
وجاء من الداخل صوت نسائي.
- منذ أن حسبناك ميتا يا محمود ، يا الله ، صار يحزنني جدا أن أنظر الى الحال التي آلت إليها زوجتك... أشفقت عليها.. وأنت تعلم أن الرجل يحتاج الى المرأة والمرأة تذهب الى الرجل، وهكذا تزوجنا.
- الاشفاق هو أقل الأشياء قيمة في العالم يا محمد . ولم أتوقع أن يتزوج الناس اشفاقا.
لم يجب محمد . ظلت ناني تبكي. وظهرت امرأة شابة على العتبة.
- لماذا تناديني يا محمد؟
أومأ لها محمد برأسه.
- عندنا ضيف تعالي أجلسي معنا.

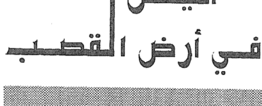
ترددت المرأة لحظة ، فهي لم تكن مستعدة لهذه الدعوة. لكنها اقتربت وجلست .. ثم حدقت الى وجه الضيف.
ـ محمود؟ صرخت . مدت يديها لتحتضن زوجها . . لكنها أحجمت .. سقطت يداها على المنضدة ثم أجهشت . علا بكاء نـاني. زادت الحركة في الشـارع . شحب وجـه محمد وسقطت دمعة في شعر ناني التي يعانقها.
وصمت الثلاثة . وكذلك ناني ـ ناني الصغيرة التي لا تفهم شيئا لم تعذب نفسها بالسؤال : طفلة من أنا؟ ستقف حين تكبر أمام هذا السؤال ولن تستطيع الاجابة عنه طوال حياتها.
لم تكف مارني عن النشيج. صار لها، فجأة ، زوجان. ليس ثمة انسان أتعس منها: انشطرت أفكارها ، انشطر فؤادها، فهي لا تعرف ماذا تفعل.. ولهذا صمتت . كان لا يسمع سوى نشيجها ـ إنه صوت روح لا تستطيع العودة الى جسدها.
انطلقت ناني من حضن محمد وتعلقت بأمها .
ـ أماه ـ نادتها ، وأجهشت.
قال محمد:
ـ الأفضل أن ندخل الى البيت يا محمود.
ثم نهض وخطا نحو الباب الداخلي.
صرخت مارني خائفة:
ـ محمد! الى أين تذهب؟
أغلق محمد الباب ولم يجب ، اقترب من محمود وقال:
ـ فلندخل . الناس كثيرون هنا.
فتح الباب قبل أن يتم كلامه، ودخل صالة الحلاقة رجل خفيف الثياب.
ـ أخبار غير مفرحة يا محمد.. زادوا الضرائب على الدراجات أيضا. نظر الجميع نحو الباب . ونـاني أيضا . لحظ القادم الجديد حراجة الموقف. فانحنى واعتذر لكنه صرخ في اللحظة الأخيرة:
ـ محمود ـ واحتضنه سريعا وهو يهمس ـ ظننت أنك مت .
نهض محمود:
ـ لقد مت فعلا. واذا كنت ترى محمودا فهذا غير صديقك ذاك. دعني.
تخلص من معانقه واندفع نحو الباب ثم صار بعد لحظة في الشارع صرخت مارني ممزقة القلب:
ـ محمود!
ـ محمود ـ صرخ محمد أيضا ولم يتلق جوابا ـ نسيت النقود يا محمود ـ ولم يتلق أي جواب.
وناداه القادم الجديد فلم يجب محمود.
نادت مارني:
ـ محمود ! أعيدوه ، أعيدوه!
بكت ناني بمرارة وبصوت مرتفع. قفز الرجلان وركضا الى الخارج. اندفعا نحو محمود الذي كان يسير متمهلا ، من غير أن يلحظ شيئا مما حوله. ضجيج الشارع متصل.
ـ الى أين أنت ذاهب يا محمود؟ أليس ثمة سقف فوق رأسك؟ ستبقى زوجتك معك ، وستكون وفية لك. ولديك ناني ـ طفلتك.عد يا محمود . الأفضل أن أذهب أنا.
تأرجحت كلماته في الهواء.
صرخ القادم الجديد:
ـ محمود ! أنا من أشاع أنك مت.
ـ أتركاني ، وعودا!
سأله محمد
ـ وماذا ستفعل؟
ـ أنا ؟ لماذا تسألني. لديك عمل ومنزل. لديك أحلام ودخل جيد. عد . ليس لدي شيء . ليس لدي خطط، ليس لدي أحلام. لا آمل شيئا. لا سيد لي ، ولا أحتمل حتى نفسي.
ـ ليكن ، وما القبيح في الأمر؟ قال محمد مصرا وقد خرج صوته شبيها بنباح كلب جائع ـ ما مغزى حياتك في هذه الحال؟
ابتسم محمود :
ـ أعرف الآن مغزى الحياة
ـ هل عرفته في السجن؟
ـ كلا ، بل هنا.
ـ إذا كان الأمر كذلك يجب أن يبقى الاعتداد في صدرك.
ـ لم يعد لدي اعتداد.
ـ ما مغزى الحياة؟
ابتسم محمود:
ـ غريب ، لم أعرفه إلا الآن.
ـ لماذا يعيش الانسان؟
ـ ليدفع الضرائب.
وصل الثلاثة الى جسر نهر تشيليغونغ. وقفوا واستندوا الى الحاجز . قال محمود مفكرا:
ـ أنظر الى هذه المياه. أنا أيضا جزء من الطبيعة. أنا أيضا كالماء أو الحجر. لم أقهر الطبيعة . انظر الى هذه السمكة ـ قالها وكأنه يصرخ ثم قفز عن الجسر واختفى تحت الماء.
راح الصديقان يصرخان:
ـ النجدة ! غريق !
اجتمع الناس. طفت فقاعات فوق الماء . راح بعض الناس يغطسون . مرت الظهيرة ، حل الغسق سريعا، غسق لا مثيل له منذ آدم. ثم حل الليل . ليل أبدي لا نهاية له.

---

* «الغوركا» جندي هندي في الجيش البريطاني الاستعماري.

* * *





الليل في أرض القصب

يوسف أبوريه ★

أراني الآن في ليلة لا نجمة فيها ولا قمر، كنت في الخص الذي أقمت جوانبه من (سدد) الغاب، وعرشته بالجريد والقش، ووقعت عيني على الرجل ينحدر على الأرض باتجاه خيال المآتة المنصوب وسط الزرع،كان ينحدر في الفراغ من جهة ميدان المحطة، كنا – في هذا الزمن البعيد – نراه مساحة واسعة خاليةمن الدور والمباني المرتفعة، تنتهي حدود الأرض المزروعة بالخضار بعيدان القصب التي تنغلق على الغموض والتوجس، وكنت في هذه اللحظة انتظر قدومها من نفس الاتجاه، فلم أرغب في القيام إليه حتى لا يعطل موعدي المختلس.

كان لم يزل ينحدر على (ريشة) القناة المائلة نحو الأرض هذه القناة كانت تجلب ماءها من الترعة الموازية للسكة الحديدية، ردمت قبل عام الوحدة بعام، وبعد عام العدوان الثلاثي بعام، فالسيارات بدأت تتردد بكثرة من العاصمة الى مدن الأقاليم الشمالية، والطريق القديم لم يعد صالحا لاستقبالها واختنق مدخل البلد باعدادها الكثيرة، فمدوا المواسير الضخمة تحت الأرض، وجعلوا لها فتحات كغرف التفتيش، وسيجوا شريط القطار بسور من الدبش الأبيض، ليقل خطر الحوادث، فكم من رجال وأطفال دهستهم عجلات القطار حين كانوا لا يحاذرون على أنفسهم عند عبور الشريط. والساقية كنت تراها على رأس الحقل هناك، بنفس الموضع الذي تشغله الآن محمصة البن، كانت القناة التي أروى منها أرض القصب فرعا من قناة كبيرة تتفرع روافدها في الأرض الواسعة التي كانت تشكل سفح التل القديم.

المهم أني تجاهلت الرجل، ولم انبهه لوجودي حتى لا يضيع عليّ موعدي المنتظر، وهو ظل سادرا في اقتحامه للأرض، ويدنو من خيال المآتة على ظن بأنه صاحب الزرع، يدنو منه مادا يده بثمن القصب: يا عم .. عم يابتاع القصب.

والخيال قابع بمعطفه القديم، وبيديه الممدودتين عن آخرهما ورأسه الكبير الملفوف بقماش بال.

والرجل يقترب: عاوز قصب يا عم.

ولما صار قريبا جدا من الخيال اكتشف صمته الكئيب، فدار دورة كاملة حول نفسه أدت الى سقوطه على وجهه حتى سمعته يتفجر بضرطة عظيمة اهتزت لها عيدان القصب، وقام على يديه ورجليه، ثم هوى مرة أخرى، وراح يهوي ويقوم فلم يصلب له حيل الا وهو يغادر حدود الأرض.

ولم أتمالك نفسي، فاستلقيت على ظهري وأنا أقهقه على مشهد الرجل المرعوب، ولم استفق إلا على شبحها الواقف على مدخل الخص.

كان أبي قد قال لي حين زارني في الخص ذات صباح فوجد

★ قاص من مصر.

اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي ـ مصر.

بقايا فطيرة البارحة: والله يا ابن الخاسرة لتموت مسموما فقلت له: خليها على الله.

وقص عليّ حكاية العشيقة التي دست السم في فطيرة المعشوق بعد أن لاقت منه الأمرين، وراوغها في الزواج بعدما وقع المحظور.

فقلت له: لكني أريدها للزواج فعلا.

وكنا تقدمنا لأبيها، فأصر على مهر لا يقل (بارة) عن ستة عشر جنيها ذهبيا، ولم أكن أملك غير الخمسة عشر، وأصر أبي على هذا المبلغ لا يزيد مليما، وتمسك أبوها بطلبه، ونفض أبي نفسه من الجلسة غاضبا، وقطعت عهدا على نفسي لتكملة المهر المطلوب، ونويت على الكدح ليل نهار على أن يمنحني مهلة لا تقل عن العام، وخلع أبي يده من الموضوع تماما.

ولم تنقطع هي عن التردد على الخص ليلا، وقضينا أمسيات هنية بين سيقان الغاب وعريشة القش نخطط لأيامنا المقبلة.

دخلت عليّ – في هذه الليلة – فوجدتني على حالي تنطلق مني الضحكات غصبا كلما استعدت مشهد الرجل الهارب من خيال المآتة، قالت: من يضحك وحده يزور.

وضعت صرة الفطائر جانبا، ومالت عليّ بجذعها فضممتها الى صدري بشوق لا ينفد، وانتشر في المكان فوح الفطائر الدسمة، رائحة السمن البلدي مخلوطا بالعجين الذي استوى على مهل في نار الفرن المقدوح بحطب الذرة. واقترنت لدي هذه الرائحة بليالي الغرام الأول، فهي تستعيد لي عنفوان الصبا المنقضي، فهل لها من استعادة؟ أم أنها ترسبت هناك في قاع الذكريات البعيدة.وصارت المستحيل ذاته؟

قلت لها: هانت يا أمينة على آخر الموسم يجمعنا السقف الحلال.

قالت إن أباها يبذل كل الجهد لخلعه من دماغها، وهو عليم بأن جهده هباء، وأمي تصده قائلة له لا تحاول، هي له وهو لها.

– هل تعلم بمجيئك الى هنا؟

– ومتى رأيت أما ترضى لابنتها الزيارة الليلية لشاب يتكلم عنها؟

– هذا صحيح.

– هي تنام بعد صلاة العشاء مباشرة وأبي يخرج ليتمم على خفرائه.

– وأنا مطمئن أنه لن يأتي خصي أبدا.

– سيعود الى السهر معك ليشرب شايك الحبر إذا وفقنا للزواج.

– ربنا يسهل.

– إن الأمور تتعقد خاصة بعد أن انضمت إليكم أختك وأولادها.

وكانت أختي الكبيرة قد انتقلت الى دارنا بعد مصرع زوجها، الطاحونة لم تكتف بفديتها الأولى، ذلك الصبي الذي التقمه السير من يد أمه، وهمدت قلوب الناس عقب الحادث، وقالوا ها هي الطاحونة تنتقم لنفسها، صاحبها – الكافر – جحد حقها في الفداء، فكظمت غيظها وتركته يعمل، ويدير آلاتها، ينقل الحركة من الوابور الى السير الذي يتمطى تحت (السندرة) من حجرة العدة حتى (القادوس) لينقل الحركة الى الحجر الصوان المنقوش، دارت الطاحونة، ولم تعلن عن حاجتها أبدا، وكان الناس كلما سمعوا صوت العادم تقذفه خارجها في كتل دخانية داكنة يقولون هذا هو نداء الدم.

إن الطاحونة تطالب بحقها، حتى كانت تلك الظهيرة الحامية حين غافلت الأم الذاهبة لطحن غلالها فخطفت الولد من يدها، التقمه السير الشرس، وهرسه تحت أسنانه، طوى الجسد الصغير تحت لسانه المطاطي الأسود، وراح وجاء بين الطارات، ثم لفظه قطعا من عظام ولحم فوق الأرض المنداة بالزيت.

واضطر المالك الى بيع الطاحونة لعائلة زوج الأخت الذي امتلك سهما مع إخوته، هؤلاء الإخوة الذين كانوا يعملون بها، فتعلموا الحرفة الجديدة، فنقلتهم من شقاء الفلاحة الى ترف الجلوس على (دكة) الميزان، وعلى كرسي الطحان.

ودخل زوج الأخت ذات صباح ليرفع السير من الطارة المتحركة الى الطارة الساكنة، فما أن ثبته على الثانية حتى لفعه معه، فدارا سويا، بعدها جمعوه عجينا أحمر في (جوال) قديم وعلق أهل البلد قائلين: الملعونة أخذت فداء المشتري الجديد.

قلت لها: رزقهم على الله .. لن أكف عن المطالبة بحق هؤلاء اليتامى من أعمامهم.

وسألتني : ماذا ستفعل لمواجهتهم وهم معروفون بالإجرام.

– المشكلة ليست معهم .. المسألة في يد الأخت.

– كيف؟

– إنها تخفي الورقة التي تثبت حق زوجها في الطاحونة، وتخطط للاستقلال بحياتها والعيش بما سيمنون به عليها، وأنا أريد أن أستغل هذا الحق في المطالبة بحقوق أبي أيضا.

– أبوك ؟!

– إن له دينا عندهم، وهم يماطلون، سأخوض المعركة معركتين ولن أرتاح حتى تؤول هذه الطاحونة لنا، يكفي العمل في أراضي الآخرين، أحلم بأن تكون لي أرض، وأحلم أن أتعلم حرفة أصحاب الطواحين. ليكون لي ملكية الأرض والطاحونة.

وانطلقت الرصاصة فاغتالت الصمت، ونثرت أشلاء خيال المآتة بين خطوط الزرع، خيل إليّ أن القمر قد انطفأ وانطمس المكان تحت ظلمة أشد حلكة، لم تمنعني من رؤية شبح الذي جاءني أول الليل يطلب قصبا، كان في زيه الرسمي، يعتمر لبدة الخفير، ويحمل بندقية الخفير، ويشير للرجل الآخر نحو المكان.

تقدم الرجل بعد أن عاد الخفير الى دركه، كان يتوجه نحو الخص مصدرا بندقيته أمامه. وصاح: اخرجي يا أمينة.

همست إليّ : هذا أبي.

واندفعت لتحمي جسدي من رصاص بندقيته، وقفت أمامي فاردة ذراعيها، وخرجنا أنا وهي من الخص، لنواجه الأب.

– تعالي يا فاجرة.

تمالكت نفسي وقلت متحديا : أردتها على سنة الله ورسوله.

لم يجب على كلامي، وسحبها من كفها ليدفعها أمامه، وقبل أن يعبر القناة الجافة، التفت نحوي ليقول :

– تأتي في الغد لتطلبها شرعا .. لا يهم الجنيه.

* * *



أرقب الفجر وحدي

عزالدين سـعيد أحمد ★

(١)

كانت المدينة على غير العادة..

رحلت الأرصفة بالمتعبين شرقا، نحو أقصى المدينة، وهرب دخان العربات الضخمة بالمتخمين غربا..

ورنا الجبل العظيم نحونا بهامته يبكي.. كما رآه (الرجل الشيخ).

كان وحده بقامته المهيبة يرقب تهالك الجبل العظيم ويسمع حفيف أوراق الشجر المهاجر.

– قال هو.

(عليك بالرحيل اذا سافرت الغيوم وهجرت أهل هذه المدينة !!)

– قلت وأنا أقبض على قلبي..

(سيدي : اني أخشى هذه الريح.. و.

لم يدعني أكمل وأشاح بوجهه نحو السماء الثانية، وسمعت صوته تردده الجموع الجائعة على أرصفة الخوف.

– الغيب كله مجموع في خزائن الجوع..)

(٢)

حدثتني نفسي الامارة.. أن أعدو نحو عمق المدينة حيث بقايا الدفء والخبز وانتزعني الغيم المسافر لأرى وجه الرجل الشيخ يسير نحو الجميع ويصرخ فيهم..

– كل منحة وافقت هواك فهي محنة)

مكثت وحدي ثانية وأرصفة الخوف تذهب بالمتعبين وحدهم وغبار المدينة يلف المتخمين بدخانهم ويرحل بهم أيضا..

★ قـاص من اليمـن

في ضربة الفأس الثانية، سمع أنين الأرض يهمس:

– على رسلك .. فمازالت الريح الشقية تعصف بالقلب، وفي ضربة الفأس الثالثة تحرك القلب نحو جوف الطين ببذرته النيئة يقاوم ريح الشاطيء..

كدت أهوي وشمس الظهيرة تخرق جمجمتي..

– قال الغيم..

(سأحط الرحال .. فاضرب بفأسك ثانية..)

– وقالت الريح..

أنا عاتبة يا هذا المسكين.

ولفت غيومي بأكفانها وسربلتني بسواد غشيم وغاب عن عيني الكليلة كل أثر للغيم ورصيف الجائعين.

رصيف الجائعين وكل أثر للغيم.

(٣)

طوحت فأسي.. في الهواء وأشعلت بذرة القلب تضيء ما تيسر من ضوء لأراه.. وصرخت بكل ما تبقى في جوفي من هواء.

– أردت الحقيقة، وقومي غافلون..

قال يهمس جازما

– الحقيقة لا ينطق بها لسان .. فحاول ثانية.

– لكنني تعبت..

–..............

قلت تعبت..

–..............

قلت تعبت..

غاب الصوت والريح العاتية اللعوب تلفني بالسواد القاتل وكدت أهوي ثانية!

وفي الأفق الآخر.. كان صوته ينادي..

– ضربة أخرى وتواصل رحيل القلب ببذرته النيئة.. نحو طين آخر يشبه طين قلبك .. وعلى شاطيء آخر.. تذر الريح أنت وتحبس أنفاسها في جوفك.. لترقب الفجر.. وحدك.

(٤)

ثانية أبقى وحيدا في أقصى المدينة أرنو الى الغيوم المسافرة وانحاء الجبل العظيم يبدو منهكا مثلي الآن.

– قلت ..

لا عاصم لي اليوم.. وأي تعب هذا ينهك الجبل العظيم.

– قالت نفسي اللوامة.

(هو زمن القحط.. كيف ارتضيت أن تزرع فيه بذرة القلب النيئة.. والريح وحدها تحصد البذر يا هذا)!

وللتو رأيت الجبل يتهاوى مشفقا ويتبرأ مني وأمانات الجائعين، وحملتها وحدي وكنت ظلوما جهولا!

قلت .. لا أقوى وكنت أسعى في أقصى المدينة وحدي وجاءني صوته ثانية، والغيم المسافر يحط الركب نحوي..

– انظر .. قال هو:

وصوبت نظري نحوه.. فارتد خاسئا وهو حسير.. كانت الشمس حانية ..فاحتوتني هالة النور، لم أدر. أهي أشعتها اللابية.. أم بقايا نور الوجه المستدير..

– انظر

قال ثانية..

وصوبت نظري. ولم يرتد وهمس الأفق الرحيب في أذني.

– أزرع بذرة القلب النيئة حيث موطيء القدم المقدس تنبت رحيقا للعاشقين «وفيه دواء للناس».

قلت .. لا أقوى وهذه الريح تعصف بالقلب المعلق بدفء المدينة وشمس الغواية وقلت أيضا:

لا أريد جزيرتهم ، ودعني أذهب في بحرك وبحري نحو شاطيء آخر غير هذا الذي لا يقذف بغير الريح وجيف المتخمين..

قال:

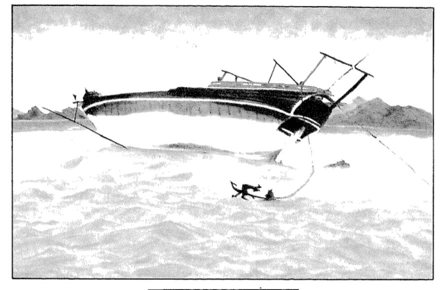
شاطئنا يبدأ هنا ، فازرع بذرة القلب النيئة.

– وبدأت..

وبقيت أرقب الفجر وحدي.

* * *

وجه سلوم



يونس الأخزمي *

سيدي..

كان البحر عائما في الهدوء والسماء قطعة زرقاء صافية المعالم، في ذلك الصباح الذي لا يختلف عن عداه من صباحات أيلول الباردة، وكانت الأرض في الخارج رطبة وشديدة البرودة، في هذا الوقت من السنة تكون القرية الوديعة اللبيتم باردة جدا خارج البيوت وداخلها المصنوعة من الطين وسعف النخيل والأقمشة المهترئة. في كانون الأول حين يكون الشتاء صارخا بالبرودة في المدن البعيدة عن القرية تكون اللبيتم دافئة وأحيانا كثيرة ما تقسو الشمس على سكانها فتغدو حارقة. الأجساد التي تمضي في أرجاء القرية الرملية تحمل وجوها مبتسمة وغاضبة ومتألمة وبعضها بين بين. تهب الرياح بين الحين والآخر تحمل معها الرمال الكثيرة فتتغطى الطرقات القليلة والخيام، ويصرخ الأطفال من شدة البرد. لا يخرج الصيادون كثيرا الى البحر في مثل هذه الأيام، ما عدا سلوم المهووس بالبحر وزرقته البديعة ، البحر ، البحر قاس وغدار ويسلب الأرواح . «الكوس كسر المجاديف والرزق» يقولها الشيخ محمد في المجالس الليلية، ويضيف «البحر ما يعرف الرحمة ولا يعرف إذا شي ورانا أطفال نطعمهم ، لكن سلوم هذا فلته يعلم الله!» المدرسة الوحيدة كانت تستقبل الأطفال الذين جاءوا من مختلف الأماكن على السيارات المكسرة وظهور الجمال. والبعض جاء على قدميه الحافيتين. لا تستغرب من ذلك سيدي، فكل أهل اللبيتم حفاة من رجال ونساء وأطفال. الرجل الوحيد الذي يرتدي نعلا جميلا هو سيد القرية خلفان أبوفرحان كما يحب أن يلقب والذي جاءت به الحكومة «من الغياهب السوداء» كما يقول سلوم، لكن خلفان هذا، والحق يقال، لا يعرف عن اللبيتم شيئا ولا عن سكانها الطيبين الذين يعيشون على ما يمنحهم إياه البحر والمرعى الفقير، وهناك أيضا مدير المدرسة ومدرسها الوحيد الذي جاء من مصر، وأحب اللبيتم، هو أيضا يرتدي نعلا يفتخر به كثيرا «نعل حديد من عهد فرعون» . كما لا أنسى مدير شركة الأسماك الذي جاء من المدينة، والعمال الهنود الخمسة، هم أيضا اعتادوا على لبس النعل والأحذية الصلبة.

البعد الأول لوجه سلوم

سيدي ....

كان البحر عائما في الهدوء، وهناك أسماك الدلفين الجميلة تسبح في وسط البحر على شكل تجمعات ثلاثية أو رباعية وأحيانا أكثر قافزة للسطح ومختفية في ثوان فيبدو المنظر من على الساحل مثل عرض مدروس متقن. وكانت الأرض ممتلئة

---

* كاتب من سلطنة عمان.

اللوحة للفنانة سميرة الزدجالي ـ سلطنة عمان.

بمياه شـديدة البرودة وعكرة تصـل حتى مستـوى الركبتين في تلك الغـرفة الطينية الضيقـة، سقفها المائل بزاويـة حادة يسرب القطرات التي تتساقـط بهدوء ثقيل تثير أعصاب السجين سلوم ذي الثـلاثين عامـا وتنـذره بجنون وشيـك. رأسـه يبحث عـن مجالـس العشيرة كـي يلفـظ صرخـة الألم الحادة في وجـوه الشيوخ، وعن رائحة البيوت حيث ترقـد الأمهات حالمات بالذكر في منتصف الليـالي الخالية مـن القمر، وتغفـو الجمال محملات بكد الصباحات في رحلة البحث عـن الكلأ الشحيح، وقتها يضع رأسه فوق وسادة القطن ، وبهدوء وسلام ينام.

تك ... تك... تك

تتساقط القطرات يرفع سلوم قـدمه اليمنى بحركة عصبية قاذفا بكتلـة من الماء البارد المغبر مطلقا صرخـة ألم للمرة الألف فتنزلق قـدمه الأخرى ويسقط على ظهره. يغـوص لوهلة في الماء العكر وبعدها يشهق قافزا مبلل الرأس والملابس . البرد القارس يخلق عراكا مسموعا بين الأسنان ، وعنـدها تبدأ مرحلة جديدة، مثل كل يوم منذ أن زج به هنا، من البكاء العسير والصراخ الذي لا ينقطع حتى يبح صوته وتهمد طاقته.

«خرجوني » أحدهم يسمع لصوت سلوم.

«خـرجوني مـن هنا » أحـدهـم لا يريـد أن يسمع لصـوت سلوم.

يقول أهـل اللبيتم الطيبـون بأن سلوم الشـاطر الـذي تعلم أسرار الكتـابة والقـراءة في أقـل من لمح البصر كما تعلـم أسرار البحر قبل ذلـك لم يستطع أن ينقل لمن سألوه المعلومة الجديدة التي تعلمهـا في المدرسة مسـاء ذلك اليـوم، فزج بـه مظلومـا في السجن الذي لا يعرف له أحـد طرقا ولا حتى الشيطان الأزرق، «خلفان أبو فرحان هو الوحيـد الذي يعرف مكان سلوم» تقول القرية

في المساء الذي سبق اختفاءه حين خـرج سلوم من المدرسة وجلس مـع رجال القـرية وسألـوه كما اعتادوا عما تعلمـه هذا اليوم، قال سلوم مبتسما بأن لكل شيء في الـوجود أبعادا ثلاثة، فالأهـرامات في مصر لها أبعاد ثلاثـة والفيل في إفريقيا لـه أبعاد ثلاثة مثل الجمل ومثل كل البشر. وجهي مثل وجه الشيخ محمد ووجه سالم له ثلاثـة أبعاد وحين التفت الى القوم، تحت الضوء المنبعث من القناديل وجد الوجوه فاغرة أفواهها باستغراب مما يقوله، قام وقال وهو يهم بالانصراف : كلنا يا جماعة طيبون لنا أبعاد ثلاثة، ما عدا خلفان هـذا، فله مائة بعد وبعد. حينها دارت أعين القوم ستمائة وثلاثين درجة وفي كل الاتجاهـات خوفا من أن يكون قد سمع خلفان أو أحد أعوانه ما قاله سلوم.

قال الشيخ محمد هامسا للذي بجانبه:

ـ كـلام سلوم صحيـح، من خلفان الخرفـان هذا ومـن أين جاء، وكيف صـار سيد اللبيتم وهو لا يعرف عنـا ولا عن البحر شيئا.

قال الآخر:

ـ صحيح إن خلفان لا يعرف شيئا لكن هذه مشيئة الحكومة ومالنا حق ننطق .

قال الشيخ محمد وصوته يعلو تدريجيا:

ـ كيـف مالنـا حق ننطق وهـذي أرضنا، اذا خلفـان قصده يخرب علينا حياتنا ويقطع أرزاقنا فنحن ما نسكت نشتكيه عند الحكـومة. مـلأ الشيخ رئتيـه بالهواء وأخـرج زفيرا مسموعـا مردفا بحسرة ليتنا كنا كلنا مثل سلوم... ليتني مثل سلوم.

وحين مضـى سلوم بـاتجاه بيتـه استوقفـه مـدير شركـة الأسماك وسألـه عما تعلمه في المدرسة هـذا اليوم ، كـرر سلوم عليه ما قاله للقوم ، حينها ضحك المدير سائلا سلوم:

ـ أنا ما فهمت، كيف يكون لوجهي ثلاثة أبعاد؟

لوهلة ارتسمت علامات غضـب في وجه سلوم، لكنه سرعان ما أبدلها بضحكة شبيهة بضحكة المدير، قال وهو ينصرف:

ـ أنت إنسان متعلـم وفاهم، ومدير، أنت تاجـر شاطر وانت طيب، وانت خبيث.

ومضى سلوم ضاحكا.

هل نام سلوم في فراشه ذلك اليوم؟ هل قرأ دروس الغد كما نصحه المدرس بذلك؟ هل أنهى الواجبـات المطلوبة منه غدا؟ هل رسم البحر والقارب والأسماك كما اعتاد؟

في صبيحـة اليوم التـالي لم يعثـر على أثـر لسلوم. اختفـى، فتناقـل الكل خبر سجنـه، وفي المساء تراكـض كبار السـن نحو خلفان، طلبوا منـه أن يفرج عن سلوم، نـاشدوه بأعز مـا عنده، نثروا أمـامه كل مـا يملكونه مـن نقود، تـرجوه، عاهـدوه بأن يفعلوا أقصى ما في استطاعتهـم ليسكتوا لسان سلوم «سلوم لا يعرف ما يقول» ، «سلوم ولدنـا ومـا نستغنى عنه»، لكن خلفان هز كتفيه وقال بهدوء: أنا لا أعرف مكان سلوم، أنا مثلكم تماما. ركضت إليـه النسوة، طلبـن منه أن يخبرهـن عن مكـانه حتـى يتمكن مـن حمل الطعام اليـه . قال : لـو أعرف مكـانه لحملت الطعام إليـه وحدي، أنـا لا أعرف عـن سلوم شيئـا. الكل كـان يشعر بأن خلفان كاذب، وأنه هـو لا غيره من سجن سلوم، وأنه هو الوحيد المستفيد من اختفاء سلوم.

باتت القريـة تلك الليلة حزينة كئيبة، كـل الآذان باتت تنتظر صوت سلوم أو من يأتي بأي خبر عنه.

**

ـ خلفـان هذا عين علينـا ، أجل، أنـا ما أكـذب، أنا أعـرف أن خلفان عين علينـا في الساحـل وفي البحر ، خلفـان عيونـه في كل مكان.

لم يكن لأحـد أن يعرف مـا رآه سلوم في عمـق البحر فجـر اليوم الذي سبق اختفاءه لكنه حين عـاد بشباك خالية لأول مرة في حياته استغـرب الواقفون على قواربهم والأطفـال كيف يمكن أن يعود سلـوم من البحـر خالي الـوفاض، بـدون حتى سمكـة واحدة، كان وجهـه متوترا عصبيا وهو يجر القـارب نحو رمل الساحـل، وحين لمح علامـات الاستفسار في الـوجوه هـز أقرب واحد منهم اليه وصرخ فيه بصوت عال سمعه الباقون:

ـ خلفان هذا شيطان ، عين والعياذ بالله.

وتهافتت عليه الوجوه والأسئلة:

ـ أيش هناك يا سلوم؟ إيش شفت؟

ـ ليش قاربك خالي؟ وين الرزق؟

ـ تعوذ بالله وخبرنا إيش حصل؟

سلوم ابتلع غصة ثقيلة في قلبه قبل أن يصرخ ثانية:

ـ خلفان هذا عين علينا، أجل، أنا ما أكذب، أنا أعرف أن خلفان عين علينا في الساحل وفي البحر ، خلفان عيونه في كل مكان.

وما الخطأ فيما قاله سلوم؟! هل لأن ما قاله كان بصوت مسموع سمعه حتى الجن والدواب وربما وصل الى أصماخ خلفان نفسه. وما الغريب في ذلك؟! ما الذي ينتظر خلفان أن يسمعه من أهل اللبيتم الفطنين.

سيدي، إن أهل اللبيتم أذكياء بالفطرة ، كل أهل الصحراء والبحر أذكياء ومهرة يعرفون من أين تأتي الريح ومتى يعرفون قوتها دون الحاجة الى أجهزة معقدة. يتنبأون بأحوال البحر لأيام قادمة، ويقرأون السماء في الليالي الصافية، يعلمون ماذا يخبيء الغد، ويفهمون مكانين الرجال من قسمات وجوههم، ويدركون أسرار الحريم من خطواتهن، ويعرفون أنسب الليالي للنوم مع زوجاتهم لكي يحبلن فلا يغادرون بيوتهم ليلتها كما اعتادوا. هؤلاء جميعا يعرفون أي جنس هذا خلفان ذي اللحية الصغيرة المجعدة والسحنة السمراء. يعرفون الخبث الذي يواريه خلف ابتساماته الكثيرة ، ويعلمون مبتغاه من هذه القرية . يعرفون لماذا جاءت به الحكومة إليهم ويتحدثون عن ذلك بصوت عال في مجالسهم وعلى الساحل فيقولون:

ـ الصياد منا إذا جف إزاره ييس حلقه، وخلفان هذا مثل العدو المسلط، جاي يقطع الرزق ويحرمنا من خيرات البحر ويجوّع حرمنا وأولادنا.

ـ خلفان خبيث، يريد يفسد علينا حياتنا ، داهية،أعوذ بالله من شره.

ـ وبكره بتسمع خلفان يسن علينا مائة قانون وقانون، صيدوا هذا ولا تصيدوا ذلك، صيدوا اليوم ولا تصيدوا بكره، صيدوا هنا ولا تصيدوا هناك حتى يكرّهنا في البحر.

ـ يا جماعة ، ما دام كلنا نعرف خلفان وشره، وكلنا ما نريده سيد علينا، ليش ما نشتكي عليه عند الحكومة.

ـ ايش نقول للحكومة؟

ـ ما نريد خلفان.

ـ إيش سوى خلفان عشان ما تريدوه؟

ـ ونحن بننتظر خلفان حتى يسوي شيء؟!

ـ يا جماعة ، الحكومة ما نايمة، الحكومة عينها أربع أربع، وبكرة إذا حست إن خلفان هذا مكروه وخبيث بتبدله بواحد أحسن.

ـ هه خير..

لماذا سلوم إذن، ما الذي يميز سلوم عن هؤلاء جميعا ، هل لأنه أحدّهم ذكاء؟! هل لأنه أشجعهم حين يجهر بالشيء؟! هل لأنه قال بصوت مسموع بأن خلفان عين؟! كل أهل القرية يعرفون ذلك وخلفان نفسه يعرف كل ما يقولونه في مجالسهم فلماذا سلوم؟

ربما اعتقد خلفان إنه حين يسجن سلوم سيشمل الباقين الفزع والرهبة فلا ينطقون أو يشتكون ربما. لكن أهل اللبيتم، كما يعرفهم الجن، لا يخافون أبدا.

«خرجوني أرجوكم».

سيدي ، ألا تثير فينا هذه الطبقة المشمولة بالخوف والتعب مشاعر الشفقة، هذا الصوت الغائص في الأسى الا يمنحنا ذلك الشعور بأن سلوم ليس إلا ضحية لسوء الفهم، وإن خلفان إرتكب خطأ فاحشا حين ظلم رجلا لا يملك سوى رائحة البحر في ملابسه وحبات الرمال الصفراء في جلده وذكاء يعينه على الصيد.

***

ـ ما أريد المدرسة ،أريد البحر وبس

أحدهم قريب جدا، يسمع لصوت سلوم المشحون بالعذاب، سلوم متأكد لا محالة بأن هناك من يسمعه وأن هناك في النهاية يدا حانية ستعطف عليه وتنقذه.

في الليل يسمع وقع خطوات فوق سقف الغرفة، فيصرخ مترجيا:

ـ أنا لن أذهب للمدرسة، ولا حتى البحر، لن أخرج للبحر ثانية، سأرعى الإبل، وعد رجال، وعد صياد، أرجوكم، خبروا خلفان أني ما أطلع البحر مرة ثانية، بس خرجوني.

لكن أحدا منهم لا يسمع أو لا يريد. أكثر من يوم مضى على سلوم في هذا السجن دون نوم أو طعام. رائحة طين وصوت قطرات الماء الساقطة من السقف كل ما يحيطه في عزلته. رائحة الطين المطبقة تنتشر وتزداد حدة، تتخلل خلايا جسده وعظامه المتعبة . سلوم لا يشم رائحة عداها، فيظنها الموت القادم بعد قليل..

لا أريد أن أموت هنا

يصرخ سلوم:

آه، لا أحد يريد أن يسمع للطبقة الحزينة التي تخرج من حنجرته الغاصة بالألم والمرهقة بالصراخ والنحيب. لو كان السامع حديدا لتحرك، ولو كنت أنا الجدران الطينية لتحركت ولأفسحت المجال له لكي يرى الضوء والسماء وحبيبه البحر.

سيدي، أكرر لك بأن الكل يعرف وأنا وحد منهم بأن سلوم مظلوم، وإنه زج به في هذا القبر الذي يموت فيه ببطء مؤلم كل ساعة، ظلما. أكرر عليك سيدي: ما الذي كان بإمكان سلوم فعله لو ظل طليقا؟! لا شيء ، فقط لا شيء.

سلوم ذكي ، نعم، وذكاؤه مخيف، هكذا خلق، لكن ذكاءه لم يضر أحدا، كما لم ينفع أحدا إلا سلوم نفسه، وربما أضره أكثر. ماذا تعلم سلوم في المدرسة؟ دين، علوم، حساب، جغرافيا، رسم (كان يرسم دائما بحرا وفوق مياهه الزرقاء قاربا وصيادا وأسماك هامور وكنعد وصال قبل أن ينام).

حين نجح سلوم في الصف الخامس الإبتدائي ركض الى قاربه في آخر الليل، وفي أول الصباح عاد محملا بأسماك كثيرة وزعها على القرية النائمة تحت الجبال وكثبان الرمال والأرض الجرداء من الأشجار الخضراء والمليئة بأشجار السمر وخيام

القبيلة الممزقة. وزع أسماكه على الكل حتى الجمال القليلة والخراف الهزيلة في المراعي. هل يستحق رجل مثله أن يسجن وأي سجن؟!

**

حين سئل مدير المدرسة عن شطارة سلوم قال بأنه أفضل الصغار والكبار وأشدهم ذكاء يتعلم بسرعة الريح. قال أيضا: أنا لم أر في حياتي هنا أو في مصر كلها رجلا تعلم القراءة والكتابة خلال شهور معدودة، سلوم فطن، ويحفظ الآيات والأناشيد كلها، وأضاف وهو يرفع حاجبيه مبتسما ومتعجبا في ذات الوقت: سلوم كما كلنا نعرفه، أسطورة في الصف والبحر. وضحك قليلا قبل أن يقتم وجهه ويقطب حاجبيه: لكن هل صحيح أن سلوم مسجون.

قال السائل: سلوم جن. فجأة جن، يقال إن وراءه من يقريه ويحركه ، سلوم ما لوحده.

صرخ المدير: سلوم جن؟ كيف جن؟! ومتى ؟! سلوم أعقل مني ومنك. سلوم أعقل العقال.

كان صوت المدير يعلو ووجهه يزداد قتامة في وجه السائل.

مدير المدرسة نقل بعدها بيوم واستبدل به آخر ظل يكرر الصغار بأن سلوم مسكون بعفريت ضيع عقله كله.

كم من المرات سئل مدير شركة الأسماك التي اعتاد سلوم والصيادون الآخرون بيع أسماكهم لها عن سلوم، كان يقول دائما، قبل اختفاء سلوم، بأن سلوم هو الوحيد الذي يستطيع ركوب البحر حتى في أسوأ الظروف عائدا بقارب مملوء بالرزق، وسلوم هو الصياد الوحيد الذي يجدف بقاربه نحو الأعماق غير المرئية ، كم مرة قطعت شباكه السفن الضخمة العائمة في المحيط، وكم هي المرات التي ألفى سلوم فيها قاربه نازحا نحو أرض غريبة لا يعرفها ومع ذلك رجع سالما. كان مدير الشركة يرفع حاجبيه على رؤية الأسماك الكثيرة التي تملأ قارب سلوم كل يوم. كان يقول هازا رأسه: سلوم شيخ البحر، عفريت ابن عفريت. لكنه هو نفسه تراجع عن كلامه بعد يوم واحد فقط على اختفاء سلوم وقال مكشرا راسما على وجهه علامات الأسى والحزن: سلوم مصاب سلوم ما لوحده يا جماعة، سلوم وراه حد يحركه ويلعب بعقله، سلوم وراه جني والعياذ بالله. لا حول ولا قوة إلا بالله.

**

سلوم يا سيدي مظلوم، لا يملك سوى لسان ضعيف، ولا يمكنه فعل شيء أكثر من الثرثرة التي ، وإن سمعها الكثير ، لا تسمن ولا تغني من جوع. قلب سلوم في عينيه، يقول كل ما يراه، قد يكون ذلك عيبا فيه لأن الرجال لا تقول كل شيء تراه، ولأن الثرثرة من طبع الحريم، لكنه ليس سببا مقعنا لسجنه. هل ارتكب سلوم فعلا آخر يجهله أهل القرية وغاب عني كذلك استحق عليه السجن. هل سرق؟ لا أظن. سلوم لم يعتد السرقة، مرة واحدة فعلها ، كان يكره السفن الضخمة التي تمخر الساحل أمام ناظريه، كما يكرهها كل أهل البحر قاطبة رامية بشباكها الهائلة على مد البصر. الأمواج المرتفعة التي تسببها هذه السفن قادرة على قلب مراكب الصيادين البسيطة دون رأفة حتى إن الموج يزبد ويغلظ حين يرسو على الساحل. خرج سلوم عند انتصاف الليل بقليل، قطع الشباك من الأطراف وقبيل الفجر كان قارب سلوم مملوءا بأسماك هائلة كادت تغرقه . كان ذلك قبل سنتين، سلوم ليلتها كان في غير وعيه وكان الغضب قد بلغ في أعماقه أشده، لكنه في الليلة التي تلتها عكف في المسجد مستغفرا معاهدا ربه على عدم فعلها ثانية. هل قتل ؟ مستحيل، سلوم لم يجرؤ في حياته حتى على قتل دابة صغيرة، عدا أيام العزائم والأعياد، يومها سلوم يرتدي ملابس لا ينتمي إليها ،لكنه مثل كل رجال اللبيتم يخشى أن يقال عنه بأنه خواف جبان.

القرية الهادئة تحب سلوم، وأهلها غير مستعدين لفقده ولو اضطرهم الأمر الى بيع الغالي والنفيس مما يملكونه. وهؤلاء الجماعة المسالمة إذا ما أحسوا بأن عضوا مهما منهم قد فقد لأي سبب كان مهما عظم، فإن أنيابهم المخيفة والمخفية ستظهر، سيكشر الكل عن تلك القوة الهائلة الرابضة في أعماقهم والنائمة منذ سنين ، ولن يقف حينها أمامهم أحد كان. كلنا يذكر تلك الحادثة التي سجن فيها حميد راعي الإبل والذي سوّلت له نفسه الرديئة سرقة سيارة أحد الشيوخ في المناطق المتحضرة، لاحقوه وحين أمسكوا به جروه الى السجن. بعدها بساعات فقط كان رجال قريته وأطفالها متوزعين كالنمل في بيت الشيخ ومركز الشرطة ولم يعودوا من هناك إلا وحميد معهم. سينقب أهل اللبيتم عن سلوم، وسينبشون تراب الأرض كي يعثروا عليه، والويل لخلفان حينها مهما كانت جبروته وحدة بطشه اذا ما عثروا على سلوم ميتا.

البعد الثاني لوجه سلوم

سيدي ...

استيقظت ذلك الصباح محاطا بالأفكار والصداع في آن، كانت الرؤية أمامي مضببة ورأسي تتجاذبه أمواج، لم أنم قبلها جيدا، أشعلت لفافة التبغ فداهمني صوت سلوم المسكين، كنت أعتقده قد غادر البحر بأغنيته الجديدة عن الوجوه والأبعاد الثلاثة، لكنه جاءني في ذلك الوقت الباكر جدا مهموما طالبا مني أن أشرح له معنى أن يكون للمخلوقات ثلاثة أبعاد. سلوم لا يعرف ما الذي تعنيه تلك الجملة التي تعلمها في المدرسة أنا أيضا لا أعرف، فخرج من عندي تماما كما جاء. هل يكفي ذلك سيدي ليعلم الكل بأن سلوم، الذي صرخ بأعلى حسه بأن لوجهه ثلاثة أبعاد وأن لوجه خلفان مائة بعد وبعد وهو لم يفهم بعد ما يقوله، لا يحمل وجهه سوى بعد واحد لا غير، وأنه مظلوم لا محالة.

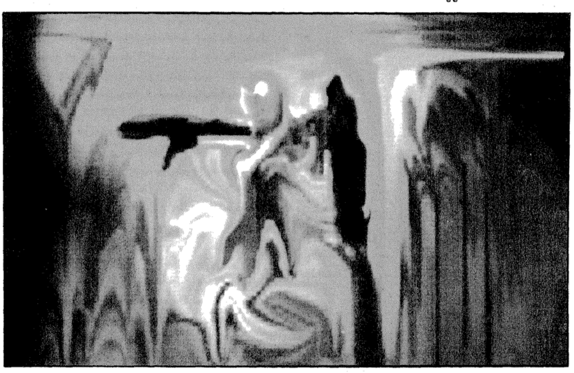
البعد الثالث لوجه سلوم

لا يوجد لوجه سلوم البدوي بعد ثالث.

* * *

السفينة

أحمد زين *



ما إن لامست لدانة ثيابهم، حواف فتحة مستطيلة تركتها، بدفعة خفيفة من قبضات خشينة، ظلفة ذات ثقوب وعواميد رفيعة مستدقة، لترتطم بحاجز أسمنتي من الداخل، وترتد صائتة بنحولة ، حتى فزت عصافير، شابثة أعشاشها عمق زاوية ظليلة، أعالي السقف الحديدي، شاغلة الوقت قليلا ، بأصوات بهيجة تلألأت في دواخل أفئدة كثيرة، تنتظر أن تساقط ظلالا جديدة على الأرضية المنمشة بالأسود، وئيدا هبطت خيالاتهم، ساحت على مربعات صغيرة، لبلاط متقادم. لم يتوزعوا الحجرات القليلة، الضاجة بالنزلاء ، الى غرفة بعينها، الغرفة ذاتها التي يهابها الجميع، إذ ترتبك خطواتهم، حين يبلغهم حفيف أجنحة لأرواح تتخافق داخلها، سبعة كانت لهم هيئة واحدة. لحي جليلة، تفيض لتختفي أطرافها داخل فتحات ملابسهم، بيضاء ، كقطن نديف، وجوههم مضيئة كما لو سرج تطاير في ظهيرة غبشة معصوبة رؤوسهم بعمامات خضراء، ملامحهم رائقة وتضمر أشياء كثيرة. في الأيام الأولى تشاغلوا بمطالعة كتاب ضخم، بصفحات عريضة وكتابة متداخلة بين خطوط مستقيمة وكثيفة، لم يره الآخرون في الصندوق الوحيد للكتب، الشاغل لركن عتيم بغرفة المسجد، كانوا يتداولونه، يثيرون لغطا يتطاول بجلال، ثم لايني ينخفض، إذ يتحول الى همس . أخذوا يتوزعون الحجرات ، يقفون عند كل واحد، يتفحصونه، يجوسونه ببطء. تصطدم نظراتهم بحبيبات حمراء، في طراوة أجسامهم ، بتلك الصفرة الشائنة، في رعشات عيونهم في البلغم يتهاوى كتلا وفيرة، تختلج حين ارتطامها بالحوض الأسمنتي، أسفل بزابيز المياه ذات الأيدي المكسورة، أو حين يسبح ثقيلا ، من أعلى البلاطات الصغيرة لمنتصف الحمام هابطا فتجرفه دفقات الماء السخينة الى ثقب وسيع، داكن قليلا وغائر، محفوف برخامة كبيرة مشغولة بخطوط، ذات تجويفات مستطيلة، تحقن رغوة الصابون وباقي الفضلات. أو ذلك الأنين الموجع ، تصعده هياكل نخيرة، إذ تهمي على مسامهم نسمات باردة من ثقوب الشباك الحديدية فوق رؤوسهم. ينحني أحدهم على جيش النمال، إذ تخرج من مساكنها، شقوق صغيرة، تتركها انفراجات الأرضية، لتطفح بذرات ناعمة، لتراب رطب ودفيء خلال طرق متعرجة، يأخذ بتتبعها سائرة في حركة نشيطة، حتى يتعقبها سجين بدافق الماء، فتطفو فوقه متعالقة، في تشبث عشوائي، لتبتلعها فوهة كريهة، أسفل الحاجز الحديدي لبوابة العنبر.

★ قاص من اليمن.

اللوحة :تشكيل لوني باستخدام الكمبيوتر من أعمال طيفور البيلي ـ السودان

«خراب للروح » قال أحد السبعة

بذات النشاط كان لغطهم مرة أخـرى يتفايض، يندلق في حوض المسامـع الشابثـة بخيوط الكلام. أخـرج أكبرهم صنـدوقا صغيرا، مزدانا بمسامير ذهبية مفلطحة، لسـان نحاسي يتدلى من غطاء دقيق مسطح، بادية منه حلقة معووجة، رقيقة من النحاس، مختومة بقفل صغير ذي نقش دقيق متداخل. بطويـل أصابعه، ذات الشعر الكثيف اللامع، الساقط على ظاهر اليد البيضاء ، واضحة المسام، راح يلمس الصندوق، تغيـب ضآلـة القفل في تكئـة كفه الفخيمـة، تكة رقيقـة، أرهفتها مسامعهـم حين ولج، خفيفا مفتاح صغير ، لا مـرئي، بشق القفل نزعه رافعا اللسان الى الأعلى، لتضوع رائحة عتيقة.

دسّ يـديـه الجليلتين، عمـق الصنـدوق، أخـذ ينـاولهم أدوات نحـاسيـة نحيلة، راحـوا يحوطـونها بعنـاية، يخفـونها في طيات مـلابسهـم بحذر، الأداة التـي كـانـت له، أكبرهـم ، غير ذات شبـه بأدواتهم يخرج مـن ساقها ما يخيـل أنها أغصان صغيرة وقصيرة جدا ، تطول وتقصر بلمسة من إحدى أصابعه.

حين لا ينير الحجرة ، غير ضوء شفيف ،هالة لحاهم النديفة وإذ لا يسمع سـوى رسيف سجين، في قيـده الحديدي عنـد تقلبه، لمس كبيرهم أداته، وبقـامة مشيقة أخذ يخط في اتسـاع الحائط للحجرة. أصابعه حانية إذ تجول بخفة وخبرة ناثـرة خطوطا وملامح باهمة، في مستطيل شسيع.

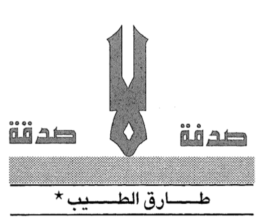
ثمة شظايـا دقيقة تتهامى، حين احتكـاك الأداة بسماكة الحائط فتساقـط وضيئة، ليتلقفها بحوض يـده الأخرى، يسحقها بحـركة كتيمة. عند انتهائه ، قليلا تراجـع للوراء ، شحذ بصيرته ، أخذ يرى صنيعه ، خطـوطا تتشـابك في سحر وجـلال، كاشفـة عن جـدارية مهيبة، عالقة بسقف الحجرة، متدليـة فتلامس القاع ، غامضة، لون فضي فقط، مـزهو بامتـداداته وتعرجـاته، كثيف متروك في سـاحة الحائط. وامض الآخرين بنظراته.

«من الغد نكسوها لحما وننفخ فيها الروح»

النزلاء ،حين تـوامض الخطوط السحـرية في الحجـرة الظليلة، كان يتلكأ انتباههـم، بنظرات رامشة، وقوفا يظلون، مـا بداخل تلك الحجرة، يدفعهم حثيثا لافتضـاض سره، عراء حياتهم وانفضاحها، داخل مربع الأسمنت ، والأسلاك الناحلة المتينة ، يقودهم الى مناطق ومساحات عتيمـة، تعبث فيها خيالاتهم تدويـرا. يكحتون الحبيبات الصديدة، حال تسايل الصهد، خـلال أسلاك السقف، يمطون أعناقا أينعتها الرغبة في قطف شمـس لا يملون وهيجها . فتتطهر أرواحهم من خرابها الشابـث بتربتها . يصطدمون عنوة بأحـد السبعة إذا ما خاط طريقا بجانبهم.

يـرامقهـم ، فتمتـد رقعة خضراء فسيحـة، تتمـوج في قـاحـل صحرائهـم ،يتناهـض خائر أحـلامهم، يتـواشج ، فتـدب الأنفاس الحارة فيها، لتطـوف عليهم الأيـدي الرحيمـة، داسة في حنـاياهـم العتيمة نثير ضـوء لحظة أن تراعشـت تلك الخطوط ببـاذخ الحياة، كان جهـدا خرافيا قـد بذله أولئك الرجـال. أفواههم تفـوه بنشيد ممطوط ، تتعالى نبرتـه إذا ما أخذت الملامح تتكاثف متـآزرة كاشفة عما يشبه السفينة البدائية، بصـواريها وأشرعتها المشدودة،متأهبة لإبحار طويل، ثمة نحت صغير ، لطفل يرفع عصا مشيقة، على قاعدة فخيمة بمقـدمة السفينة فيما كـانت المرساة تهبـط عميقا في الأزرق المائج، شابثة بالقـاع، نورسات قليلة تتناثر جائلـة بأجنحة سمراء مائلة ، أسفل الهيكل البدائي، جاعلة جامد الحائط، يتنابض بالروح. دفعات الريـح السخية ، تزيد في توتر الشراع، وتنفـخ المدى الرحيب في خلفية الهيكـل الجاثم. تهامت مـلامحهم بالبشر، يبـاشر كبيرهم إصلاحات صغيرة بإحدى يديـه، ويجس بالأخرى، بخشوع، أجزاء السفينة النافـرة فوق الأمواه، زرقاء رائقـة ، سماء كظيمة، وغيمات دكناء عـالقة بسقـف هذا المساء. نثيـث الغبار، الـلابث فـوق شبك الحديد، ينسرب إليهـم يعابثهم، اختناقـا يضجون، صواعـق تلوت خيوطهـا الوضيئـة على الداكـن المتعرج، صـدّعت الجدران بـراعب صـوتها. في الداخـل كـان السبعـة يحزمون أمتعتهـم. اصطخـاب المويجات، وهـدير البحـر، يطايـر نثيـث القطرات المالحة في فضـاء الحجرة، يلمس ملامحهم الرطيبة، تسيح القطرات، متعرجة ، شاقة الانحناءات الرقيقة ، لتجاعيد الوجوه الجليلة ، حتى تغيب في جفيف لحاهم. السفينة لم تعد قارة على مستطيل الحائط، أخذت في حركات بطيئة، فيما الأشرعة تصطفق ، دافعـة النوارس بهباتها الجهيرة، الى مخابيء آمنة، في مهاضة أجنحتها من الابتلال . حال اكتظاظ الظلام مثل رداء أسـود ثقيل ولـدن، خرج الـرجال بعمامـاتهم الخضراء ، تفرقوا الحجرات، غابوا طويلا. الفتحات الضيقة وغير سوية تندّ عن أصوات تحتـد، وأخرى ذات طمـأنينة تجهـد في تهدئتها. خـرجوا، تتقاطـر خلفهم طوابير قصيرة، تجرجـر أمتعة محزومـة، تصطدم بالقيود فتنثر طـرقعات ملحوظة. تراصت أجسـادهم تحت السقف الضيق، فـاغرة أفـواههم. الظـلام يتكاثـف ، والصواعـق تتقصف ،متوتـرة، جالدة السماء بسيـاط حارقة، تتهـامى الدمـوع، أسلاك فضية تتلامـع، فتضاء الحجرة إضاءات متخاطفـة ، لتبدو السفينة على الحائط ، شـاهقـة ،غـامضة ، ومهيبـة كـأشبـاح طـائرة... في الصباح كـان ثمة ضجيـج خافـت، تصاعـد حال طـرقعات أقـدام الحرس، لدخول عسـاكر بوجوه غـريبة، تتوامض أكتـافهم ، مروا الحجرات، لبثوا كثيرا عند الحجرة، تلك الحجـرة ، التي تخافقت فيها أرواح الرجـال السبعة، بعمائمهم الخضراء ولحاهـم الثلجية كـانت خالية ، والسفينة قد اختفت مـن بياض الحائط، انزلقت مبحرة بهم، قبيل الفجـر، وسط طبيعة جهيمة، مهـاجرة الى شواطيء مجهـولة تتناءى ، يرافقهم رجال، يسكنهم شغف قـديم لنجاة مديدة، تتجدد إذا ما تطاول الموج هادرا ، دافعا إياهم بقوة رفيقة ، الى الطرف الآخر من البحر.

* * *



طــــارق الطـــيب *

ســأتعرى صدفــة . لـن تكـون امـرأة أو شمسا. لـن يكـون استحماما أو عوزا في علـة العري، سؤال من وشم العـري سيباغت عيـون الفزع المنصـوبة بخـرق التبدثر قبـل أي جواب. سيخـرج السؤال مـن جلد يتحـدى السوط في قـاعات الخبـل ولهاث البطون المعجوجة بترف الخوف من سقط الصحراء من يد السماء.

لـن تكـون شمسـا في بلاد حجبت مثيرات العيـون. سترمـي سحـابات تخبـو ببطء وتتـوالد في مسيرات تتجنـب نسيان ثغـرة تحض عليها الريح، إذ الجالسون خلف الحيـل ساهرون شاهرون الضاربات في أعين الشمس إن بانت.

لن تكون امرأة يتنازل لها الجسد عن بهر الملابس ويتزمل باللمس تاركا للمسام فرحة الغرق. ولن تكون امرأة لتثير سؤالا دون أن تلتزم بشروط الماهاة والتوقيـع على قرطاس يتلون في لمس القلـم. لن تكون، لأنه لن يتعلم في متاهة الجلد سبل التيمم بنفس امرأة.

لن يكون استحماما لأن الطهر غادر الماء بـاحثا عن عري أصيل يسري عن الجسـد أحاسيـس الخزي، لأن البحر والنهـر غاصـا في قيعانهما بحثا عـن سفينة نوح يهربان بها بحض الريـح. لن يكون استحمامـا لأن الجســد سيفقـد في مسيرة الخوف كــل طقـوس الطهارة.

لـن يكون عـوزا، لأن العـوز يعز نفســه بـأسمال تعز نفسهـا بخضـوع خوف لا عبـادة. لأن الجلد لن يتعلم بأوسمة قهـر الدهر. لن يكون عـوزا لأن العنق لن يتنازل عن تميمة سلسلتهـا من فضة «مملكة مروي القديمة».

فقـط سؤالا سيكـون مـن وشم العـري. سيهـدل النقاط ويمـرد الحروف، سيباغت عيوب القزع المنصوبة بخرق التدبر قبل أي جواب، سيخرج الســؤال من جلـد يتجدى بالســوط في ساعـات الخبل ولهاة البطون المعجونة بترب الخوف من سقط الصحراء من يد السماء.

السفينة والمسمار

عجزت السفينـة أمام المسمار. سلمت أحلام الانتقـال لضباب يشهد هبـوط الروح. الأحمال بللها عرق الـرعب. والوقـت تغبش. زجاجة العطر المحمـولة انسكبت. بحس أدركت مزجـا بملح تطاير شذى يحذر يبحـث عن منقـذ. النملة أسرعـت تسد جـرم المسمار. هبطت روحها. العنكبوت تأخرت في نسج بيت للإخفاء بيت غطاء.

جسد السفينة يتســع للنوم الخالد. يتغبش اللون بـزرقة وزبد يتعاركان على فضل الحسم.

السفينة تغـوص بفضل مسمار طلـب الرحيل هـربا مـن عنت الحدائد. نسيت السفينـة أنها أم من خشب لاتـرضع الحديـد دفئا دون ألم التمزق والشك.

السفينة غادرتها حمامـة. لم تفلح في تعجيل بيضتها بفـض فرخ. ضربت بجناحين مبللين فـوق بيضها في آخر وداع. تركت هبـوبا دافئا. سمعـت صواء مبكـرا. قبل ضيــاع البياض في دوامـة التجليل. جنت حمامة. صارت تسب بالهديل كلما رأت ماء أو حديدا في البراري.

لم يكن طوفانا . كان مسمارا تعيســا ضل قمره. ضل شمسه. نخر الحنان بحثا عـن جذور، فاختفى بالمكان والزمــان. ترك الزبد دوامة، صفحة عرافة أو طالع هبوط.

تأنيت كما قالت

تأنيت كما قالت
فضاع النهار
وصادقت نجمة دلتني على الطريق
تأنيت كما قال
فمر القطار
حنيت قدمي وسرت

ندمت على تـأن لم يكن مني. خرجت على النـاس في عباءة رافعا سبابـة مهمهما بحديث جـن ولسان يفرق بين الـدال والدال وعين ترى ما لا يرون وأذن تسمع صوت الكوكب المشحون.

خـرجت على النـاس فجـرا مـوزعا تمرا على النســاء تينـا على الأطفال وزيتونا للأعمى.

خرجت قبل ضياع النهـار لأنني ســأتأنى حين سيمـر قطار الخبز سهوا. ستكون النجمة سر السير بقدمين عطرتهما حناء تقبل أديم الأرض.

خرجت من الناس

* كاتب سوداني يقيم في فيينا.

على الناس
الى الناس
خرجت بالناس ناثرا ملحا أمامي في خطى الغرس القادمات.

ثدي وحليب طفل وشيطان ليل

(كتابة سوريالية بعد منتصف الليل)

الى المفطومين قسرا

يحن ثديها لطفل
مازال يكبر
والليل يشطر
لوحة ملاك شيطانية
بها يخلع
عميد الرسامين
في الرحم
وأم طفل
يحن ثديها بحليب طفل
في الرحم مازال
يطفل في الرحم
في عينها
عشقت طفلا كبيرا
والليل يستر
لوحة الشيطان ملائكية
بها يخدع
عميد الرسامين
عليها طفل في الرحم
وعين أم
في انتظار

رجل يكبر في السن دون أن يدري

رجل يكبر في السن دون أن يدري. امرأة تتبعه بخطوات جريئة. توقظ فيه وعي المسير، الرجل يتقدم في الخطوات والسن. المرأة تقترب مع وهن خطو الرجل، حين تصل إليه يكون جالسا، حين تلمسه يكون منبطحا، حين تحدثه لا تجد له أثرا. يمحي كظل في النور. تأخذ المرأة حفنة من تراب أثره. فقط تنظر خلفها لحظات قصار وتمسح أهدابها برفق وتتابع المسير.

رجل خلفه امرأة تكون
يكون
وهن خطواته ينبيءبخاتمة حكاية
أن رجلا كان يركض
باحثا عن [هو لا يدري عم ولانحن]
لما وصل الى [هو لا يعرف الى أين ولا نحن]
استراح قليلا
راح في غفوة طالت الى نومة
طالت
الرجل راح

المرأة لم تعد تركض خلفه
لم تعد خلفه
ولم تعد.

صوت الشمس طقوس

الشمس طقوس سر شفتين

صوت الشمس طقوس ، قلب ولسان وسر لقربان ليل على شفتين.

في صوت الشمس تتخدر صامتة. تبحث عن طقوس من شفتين بين قلب ولسان. سر يذهب.

دعي قربانا لأحلام الليل على الشفتين.

الدفء في صوت الشمس حروفا تتأمل، تتخدر . عيونها صامتة. تبحث عن معنى الجسد في طقوس مغلقة . تضحك من شفتين ترتعشان بين قلب ولسان . كتابها سر يذهب ليذهب.

دعي شعرك قربانا واتركي لأحلام الليل طقوس النهار. أتركي البسمة على الشفتين.

تبحث عن الدفء في صوت ولد في الشمس. تستنشق حروفا امتدت وتمادت في المسافة تتأمل لون الشمس وتتخدر من صوت الحروف الغائبة. عيونها تحررت من أسر التقليد، باحت واستباحت عيون الدفء الصامتة. تبحث عن اليد، يد الشمس، يد تعيد إليها معنى الجسد المنسي في سجن طقوس باردة، حكمها الصوف والغرف المغلقة. تضحك بصفاء لآذان تدرك معنى الضحكة الفالتة من شفتين ترتعشان بين قلب ولسان. كتابها سر يذهب ليذهب. دعي خيوط شعرك حروفا للشمس وقربانا للقرى ، واتركي العنان لأحلام منتصف الليل. دعي الليل يحكي لك عن طقوس النهار وفرائض الليل، واتركي البسمة حرسا على منازل الشفتين.

طاليس

مثلك يا «طاليس»
نقع
في الآبار
على أهل الكهف
مثلك يا طاليس نحن
وجوهنا
في الآبار
نفكر في الكسل
شاكرين أهل الكهف
مثلك «يا طاليس الملطي» نحن
مرفوعة وجوهنا الى النجوم
وفي الآبار نقع
زلة هي أن نفكر
في زمن يتشمس أهله بالكسل
شاكرين موزع الأغطية
المار على أهل الكهف.

* * *

منافذ لعبور الليل

ناصر المنجي *



مدخل ..

في الصباح أسكب حياتي من قارورة الموت...

في المساء .... أمشط عيني...

أسرح رئتي ....

أغسل بالفرشاة أنفي .....

أحلق لساني ...

كي أثبت أني عاقل... لو لليلة واحدة

تقف لتصطاد الملائكة ليلا.. وفي الصباح تجمع أعقاب سجائر تلك الليلة من تحت السرير، تبسط جثتك على السرير المهترىء مثلها،... وبينما الأجساد تلتحف بالأجساد تتلذذ أنت بمياه الهزيمة . وأمامك باب ما ينفك ينغلق حتى ينفتح جالبا أرواح الشياطين ورائحتهم.

تبيت المساءات الأكثر حزنا للصباح، وما إن تنسى ذلك حتى تقوم لتكتب قصيدة لتكتشف أنها لم تكن إلا وصية.

وأنفاسك التي عهرتها المدن تمتصك حتى تصحو في الصباح بجثة مهزوزة، تسوق أمامك خطاياك الليلية ــ التي سميتها أخطاء.

●●●

أطرق بابك،.... أدخل.. لا ترد السلام.

تشعل سيجارة.

أسألك : .... أترد السلام بالتدخين...

تمتص سجائرك بعنف...

تقف أمامي كتمثال نحته الليل، أمامك علبة سجائر... والغرفة كأنها منفضة لتلك السجائر، أقرأ تفاسير جسدك النحيل.

«قبل ساعة بدأ الليل نباحه في وجهه، قام ليزوج نفسه لنفسه، بعدها ذهب للمرحاض كعجوز يحمل سبعين عاما على ظهره... رجع ليبدأ في تكوين الكون من جديد.. يهدم عوالم ليخلق عوالم أخرى ليفتقهن كالفقاعات، يرسم الخرائط ويسيس الأمور... ومن ثم دخلت أنا .... دخلت أنا.... كان هو

★ قاص من سلطنة عُمان.

اللوحة للفنان أحمد عبدالكريم ـ مصر.

والليل يلتهم كل منهما الآخر لكنه كان تعسا لدرجة أنه لم ينجح في أن يصبح مجنونا كـالليل.. كان يبني أحلاما لتهدمها أحلام أخرى.. أو بـالأحرى كـان يضاجـع الأحلام... شيطنـة تلحس البطولة من أخمص قدميها لآخـر شـعرة من رأسها، كان متمتعا لأنه يقتنع أن الجوع لم يأت بعد.

●●●

تشعل الآن لفافة...

.. تصمـت لتدخـن لفـافتك ، تبعـث في الأفـق دخـانا بلـون الدموع.

ـ : أنصحك بالكف عن التدخين.. قلت لك ذات مساء.

قلت لي ـ : العالم تعس لدرجة أننا ما زلنا أحياء.

لفافتـك تنصهر ببـطء.. تبعث في الأفـق سحب دخـان بلون الدموع مرة أخرى أحترم سجائرك ... أسكت.

أنظـر إليك ، أتـذكـر الأعوام التـي كـانت كعين تفقـأ العين الأخرى، هـي هكذا السنـون تلاحقنـا، عام يـأكل العـام الآخر، وخلال الأعوام هـذه كنت تحاول أن تضع العالم،، بعيـدا جدا... هنا في قلبي.. حيـث كل شيء يضيع من تلقاء الضحـك.. ويومها كنت أنت صغيرا... كنت تدخن وأقول لك:

ـ التدخين سيقتلك.

ـ : إنني سيجارة يدخنهـا الزمن ....، هكذا رددت علي ، كنت مراهقا .. أقوالك أيضا كانت مراهقة.

تدخن الآن لفافة جديدة.

ـ : التدخين سيقتلك..

لكنك صامت لا تتكلم ... تدخن وتهز شفتيك ضحكا.

لماذا لا تتكلم، هـل تخاف أن أفضحك وأخبرهـم بأنـك كنت تود أن تبصق على العالم.. وتغرقه ببصـاقك ومن ثم تموت معه عندما أخبرتك ـ : أننـي بحثت عن نفسي في السماء .. وفي المزابل.. ولم أجدها أعتقد أنني فقدت ما تبقـى مني ... كنت يومها تناطح عشرين عاما من عمرك ... ويومها بكيت أنا وقلت لك:

ـ : لم أكتشـف أننـي تعس إلا الآن... والآن أكثـر تعـاسـة ولتوقف الكارثـة كارثة أن تفقد نفسك ... يلزمـك الضحك حتى تموت ، وعنـدما يـأتي الكناسـون صباحـا ليزيلـوا جثتك مـن الشـارع ويغسلوا دمـاءك المتخثرة لتبقـى الشوارع (أبيـض في أبيض) يكتشفـون أنك ميت لكن لسـانك ما يزال يضحـك .. هم الكناسون طيبون لدرجة أنهم يقطعون لسانك لتموت كأي كائن بشري، كذلك لا يعطون جثتك لحراس المقـابر لتصبح جنينا من جديد في المقبرة، بل يرمونه لأقرب مزبلة هم طيبون.

أخبرتـك بهذا... وضحكت ودخنـت سيجـارة وقلت لي ـ : لا يلزمك الضحـك .. بل يلزمك البصق. لكنك الآن صامت .. لا تتكلم.

تعدم سيجارتك في المنفضة ... تضحك..

أتذكر ... أتـذكر الأموات .. أمواتك .. لم تكـن تبكي كثيرا بل تبكي وبعدها تنفجر ضحكا، وكنت تدخن أيضا.

... تشعل الآن سيجارة جديدة.

تبدأ في رشفها ، تعوم الغرفة في الدخان من جديد.

ـ : أتحس نفسك عالما لدخان السجائر ... بالون مثلا!

يتقلـص وجهك غضبـا وحزنـا ! لكـن ضحكتك لا تختفـي عيناك تدوران في محجريهما... تحلقـان الى الأعلى ..ويصطدمان بالسقف.

آه .. يا لتفاهتي .. لقـد ذكرتك بالموتى ، كانـوا يتسربون من بين يديـك كالماء مـن بين الأصابـع، وتبدو الآن بـدونهم ككهف مهجور .

تأخذ رشفة أخرى.

تحويك ثرثـرتي والظلام... يحويك الدخان ـ كمن يحضن امرأة ليضاجعها ـ

أكلمك ولا تجيب ، بل ترشـف لفافتك بسرعة ونهم.

●●●

تدخـن سيجارة جـديدة، بعينيـك تحاول أن تخنق كـل من يحاول أن يوقفـك عنها ، تمتصها بشراهة، تمررهـا بين شفتيك كالحلمة ، تنفـث دخانها فقاعات كأنك تعـذبها في فمك، تتفنن في الرشف دوائر ودوائر أصغر بعدها دوائر بحجم رأسك وأخرى بحجم عينيك... بهمس أقول لك:

ـ : التدخين يقتلك.

مـرة أخـرى تغضـب، عينـك تنفـث في الشرر، لكنـك تعـود لتضحـك ، ولا تتكلم.

لأسليك ... أو لأسلي نفسي أحـدثك عن النساء حيـث يحملن الحزن .. الفرح والجنون ... وأشياء أخرى:

ـ : هل أحببت المرأة التي حدثتني عنها.

تنظر إلي كـالمخنوق! .. نظراتـك تلتهمني ترشـف سجائرك بنهم.

آه ... أي تافه أنا أحدثك عن النساء والشياطين والموتى إنني أثرثر وكأن كل هذا لم يحدث لك!..

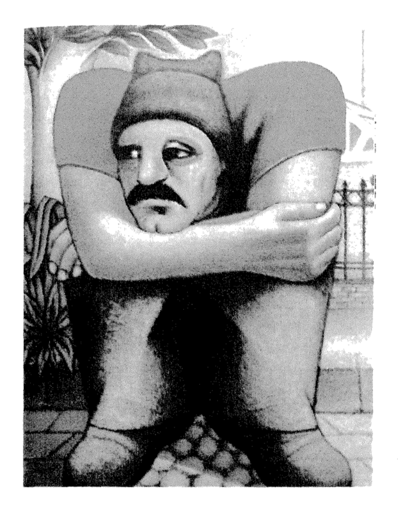
إنني أتـذكر ... بعـدما حدثتنـي عنها قبـل خمس سنوات ، جئتني بعدها بأسبوع وقلت لي ـ

ـ : إن النساء جواهر خلقـن لنا.... لكن المشكلة أنهن هنا.. في قلوبنا ليس في جيوبنا!

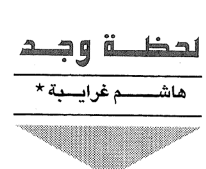
بعدها ضحكت ... ودخنت سيجارة.

آه أي سادي أنـا ... أنني أنبش قلبـك حيث يجتمـع كل شيء النساء والتبغ والشياطين والنبيذ.

❊ ❊ ❊



لحظـــة وجـــد



هاشـــــم غرايـــبة *

أنا .. من أنا؟ أنـا الذي قبض قبضة من أثر العـابرين،وعدت لكم بصـور عما رأيت. عـائدا لكم رغما عنـي، راغبا عـن حسن إصغائكم مكتفيا بلـذة تذكر ما حدث تاركـا الليالي الهرمة تلقي بأسرارها للهباء.

متدليا بحبلي السري الى عالمكم .. أصرخ أبكي راغبا في العودة الى زمان عشته ومكـان رأيته ... ولكن هيهات فإن ما كـان ثانية لن يكـون. ليس أمـامي الآن إلا محاولـة تأييـد اللحظة وإدامـة الصرخة .

في البدء كانت الحركة..

إن الانسان يسـافر، لكن في لحظـة ما طال الـزمان أم قصر، تأخذ بتلابيب النفس حاجة غـريزية للعودة للمكان الذي كان... وللزمان الـذي منحه الروح، حاجـة لاتقهر تعرج به الى مـدينته الفاضلة، أو تسير به الى كهفه الأول!.

ها هـو الممر المضيـق الوعـر الذي صعـد بي عبر الأحراش المتشـابكة يـوصلنـي الى كهفـي الأول... خطوات وأزيـح آخر الأغصان التـي تحجب الصفاء التـام! أضع قدمـي على العشب الناعم وأخطـو بحذر دون أن أسمع وقعا لخطـواتي... الشمس والنجـوم بلا بـريق تحت سماء زرقـاء هادئة... كـل ما حـولي ساكن سكون الوجود لحظة الخلق.

نقلت قـدمي ـــ لم أعد أذكـر اليمنى أم اليسرى كـانت ـــ... وهويت!ما ألذ الهاوية، كان الصمت يدخل مسـام جلدي كدخول الهواء في إناء مفـرغ، فلا يعود الصمـت صمتا، امتلأت بـالعدم، وظلت عيناي مفتوحتين على اتساعهما تحدقان الى نقطة ثابتة في أعماق ليل أبدي، بينما تصاعد من أعماقي صوت خافت سمعته بوضوح:

[أمر كان ....

وأمر يكون....

★ كاتب من الأردن.

اللوحة للفنان حامد عويس ـ مصر.

وأمر لا يكون أبدا.]

هدوء ، لا خـوف ولا حذر، لا حـزن ولا فرح، لا وجـود ولا عدم.. ويظل صدى الصوت الخافت يطاردني بالوحشة، حاولت أن أمد جسورا شعـرت أنها انقطعت بيني وبين بدئي يـوم كنت ذرة في عـالم الذر... كـانت خـواطري متعـددة أستجمعها مـن تجاريب وذكـريات وحاضر، لـذا جاءت في صور مبتـورة مليئة بالألغاز ... زادت وحشتي!.

[أمر كان ....

وأمر يكون....

وأمر لا يكون أبدا.]

صدى النداء سمعته بوضـوح تـام، جاء من تلك النقطة التي ظننتها ثابتة في الليل الأبدي.

أنا وتـر مشدود على هـاوية مسـوق في سباق لم أختره أنـا، مسحت عيني لأصغي جيدا، صارت نقطة الظلام وردة مضيئة، وأحسست أني منذور لها:

[وردة الورود،

وردة العالم كله،

تلك التي أربكت العشاق!

غادرت مكانها،

منزلقة بين النجوم البيضاء،

لتجذبني نحوها!]

لن يسمع بعد وجيب القلوب من حولي وهي تصرخ صرختها الأخيرة .

[إننا قد لا نموت ولانحيا!]

لا أدري كيف أتـوا.. من أيـن جاءوا ... ولا أدري لماذا صرت الأفضل والأسرع من بينهـم،كانت قدماي سـوطا ورأسي سمكة تطير الى مصيرها .. ثم لا أدري أين ذهبوا ولا كيف اختفوا.

عـرفت الـوردة أني الوحيـد الصامـت بينهم حين صرخـوا صرختهم الأخيرة، وعرفت أني لها لا محالة.

قالـت وردة الورود: [لاتكن واثقا مـن شيء أبدا، عرفـت من مشوا على الماء بـاليقين، وعرفـت أمثالـك ماتـوا بالعطـش وهم أفضل من أولئك يقينا!].

وتموج صوتها مشعلا قوس قزح عند أقصى الأفق. أكلتني الحيرة، لا أدري إن كنت الأفضـل أم الأقل حظا... حنقـا مقهورا حدقـت بقوس قزح حتى شلعتهـا مـن أركانها، انتفضـت قوس قزح واستدارت ، حزمت النجوم عن الأفق الأقصى وقذفتها الى العدم، فارتعبت صـارت السماء وردة كـالدهان، دنت مني وردة الورود، تلـك التي أربكتني ، دنـت وتدلت عـارية من خيـلائها، فتطاولت وأضـاءت لي مدينتي الفاضلة متحررة مـن أسوارها، صـارت قاب قـوسين أو أدنى، فاقتربت، ورأيـت قدري متحررا من أسراره، بـلا ملامـح واضحة، فهـربت.. هـربت الى حضـن وردتي ودخلت!

هدوء . لا حب ولا كـره، لا وجود ولاعدم، لا أسئلة، هـا هو الممر الضيق مرة أخرى، إنه يقودني عبر البتلات المتشابكة ، كل شيء حولي سـاكن سكون الوجـود لحظة العدم، مـددت يدي الى ميسم وردتي، رافعا كلي عـن بتلتها الزاهية – لم أعـد أدري اليد اليسرى أم اليمنى كانـت ـ وصعدت ! .. البرق لمع قاذفا بـالرعد على مدينتي الفـاضلة فتزلزلت، المطر انهمـر على قدري فأورق ، وذابت أناي في أعماق نار أزلية.

أخذ القوس باريها..

لم أعد أنا أنا، ولم تعد الوردة وردة، ما في الجبة إلا ... انزلق الشيء في عتمة الكهـف على مزلاج صرخـة أخيرة : [قد لا نمـوت ولا نحيا].

صفير ، صفير الهاوية، أتمنى قليلا من الخوف.

صفير ، صفير الرجـاء، وهو يـدخل مسـام جلدي الجديـد، أتشهى قبسـة وجد.. رفـة هدب... رجفـة .... لا شيء إلا وجيب قلب بـدأ ينبض الآن، النبض يعلو صـوته، الصوت طبـل يصم الآذان في هذا القفـر الموحش، الصوت يـرشح من مسـام جلدي فيستحيـل الى صدى هـادىء، أستشعر نسـغ الرجـاء في داخلي وأدرك معنى أن أكون وحيدا... أرتجف وتظل عيناي مفتوحتين على اتسـاعهما مشدودتين الى نقطـة برق تـوشك أن تنفجـر في أعماق هـذا الليل... بينما تصـاعد مـن أعماقي صـوت خافـت، سمعته بوضوح كأنما صوتها:

[فأمر كان: محبتي لك.

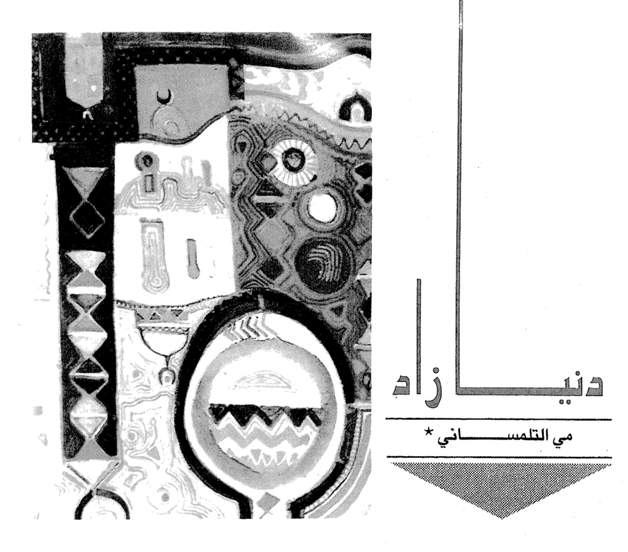
وأمر يكون : تراني وتذوب في.

وأمر لا يكون : لا تعرفني معرفة أبدا...]

ذلـك كله تجمـع الآن فيّ دافعـا للبحـث عن نصـف الـدائرة الأزلية ليكتمل التكوين ... هيهـات ذلك كله تجمع الآن في وجدا، ربما لأني لم أنسج للحب صمتا يليق بـه، وجئت لأرمي أغنية في الهواء فكانت صرخة، وكيف لا تكون أغنية الولادة صرخة... من أين ستجيء الأغنيـة وأنتم ستقطعون هذا الحبـل المدلى الآن من سرتي... يا للوحشة لا مشاعر ولا أشعار، لا قدر ولاإرادة!

آه ، كم أحن الى بدايتي ولهفة الشوق في أول مسعاي، وقدرة الإرادة في مستهل خطاي!.

* * *



دنيا زاد

مي التلمساني *

جاءت «دنيا زاد» الى الغرفة ٤٠١ للمرة الأولى والأخيرة، تودعني في أكفانها البيضاء الصغيرة.. عدة لفات من الشاش النظيف وثلاثة أربطة، عند الرأس والقدمين وعند الخصر. وملاءة كبيرة تضاعف من حجم الجسد النحيل.

في حرص، طالعتني بوجهها تحت غطاء من القطن الطبي. طلبت من الممرضة إضاءة الغرفة التي ظلت معتمة، رغم كل شيء، ونظرت الى الوجه المستدير المائل للزرقة. العينان مسدلتان والأنف صغير والفم يشبه الهرم، شديد الزرقة. كانت تحيا هناك رغم كل شيء، بذلك الوجه الهادىء وذلك الرأس الذي امتنعت عنه الحياة (والذي سرعان ما تمحوه الذاكرة؟). كان منذ أيام قليلة فقط يندفع خارجا من رحمي الى العالم. الذي لم يكن قد تأهب بعد لاستقباله.

لم أقل سوى كلمة وحيدة مقتضبة ـــ كانت تشبهني ـ بكيت بلا صوت. ثلاث ممرضات يحطن بي وزوجي الذي... لم يكن قد رأى وجهها من قبل ـ وكلمات رثاء بلا معنى. احداهن تربت على يدي وربما أيضا على جبيني .. خلعت نظارتي .. وندمت لأني لم أشعر بخروجهن، ولم أنظر فيما بعد من النافذة. عاد زوجي الى الغرفة ثم تركني ورحل مع الجمع المزدحم خارج الأبواب. هذه المرة بكيت بصوت عال وقلت ـ كانت جميلة ـ ولم أستطع أن أسميها. كان اسمها خاليا من أية إشارة الى جسدها النحيل الراحل. والى رائحتها التي لم تزل تملأ فضاء الغرفة.

صبيحة ذلك اليوم. الأربعاء في التاسعة أو بعد ذلك بقليل.. تركت الغرفة ٤٠١ وأشرت الى الممرضة. قلت سوف أخبرها الآن. يجب أن تستعدي. ثم عدت الى الغرفة وقلت كل شيء انتهى. بكينا معا. هذه المرة بكيت بحق كما كنت أتمنى، منذ يومين، بين ذراعيها، وكنت أخاف شبح الاحتضار. منحت بعض المال لرجل الأمن. الذي استدعى زميله على عجل. فأخرجت ورقة مالية أخرى. أحسبها عشرين جنيها،

★ كاتبة من مصر.
اللوحة للفنان عبدالحليم رضوي ـ السعودية.

واصطحبت الممرضات الثلاث، بثيابهن الزرقاء، ووجوههن الملونة، التي استقر فوقها بعض توتر الخطيئة، حملت احداهن الكفن الصغير وأسرعنا جميعا الى الغرفة حيث تنتظرني زوجتي. كل شيء اذن يحدث كما أردت.

منحني الوجه الساكن طمأنينة لم أشعر بها طيلة اليومين الماضيين. في ضوء النيون الباهت حملقت بضع ثوان أخرى، قبل أن تسرعن بتغطية الوجه.

كان أخو زوجتي الأكبر ينتظرنا خارج الباب، منتصبا كأبي الهول.

حزينا كالحب، وربما كان يصلي في صمت، كما ينبغي... استبقيته لحظة أخرى ريثما أطمئن عليها، ثم وضعنا الكفن في سلة اشتريتها من بائع زهور قريب وغطيتها بالورود، فصارت مثل حديقة صغيرة أينعت لتوها .. وكنا ... في آخر شهور الربيع.

«دنيا زاد» . قلت لأمي حين أفقت من أثر المخدر إننا سوف نسميها هكذا فقالت: «كما تشائين»، ولم تكن ترغب في هذا الاسم. كان زوجي يعلم أننا لم نسمها حقا الا عند كتابة شهادة الوفاة، وكان أخي يؤمن بالقضاء والقدر فلم يشأ أن يذكرني به، وصار الجميع ينظرون الي في صمت.

xxxx xxxx

في الرابعة من صباح الاثنين صحوت على الألم، ورحت أدور في البيت، استند الى ظهور المقاعد، لم أشأ أن أوقظ أحدا، حاولت النوم في السادسة وصحوت نهائيا في الثامنة، قلت لزوجي، ألبسنا ابننا الوحيد ملابسه وهو نائم، ذهبنا الى الحضانة، ثم الى البنك ثم الى المستشفى، حيث أمروا لي بالدخول، وكان الطبيب مهذبا كعادته.

الغرفة ٤٠١ نظيفة، خلعت ملابسي ورحت أدور فيها لاسكن الألم، الذي صار يتزايد، حاولت أن أكتم صراخي، حتى انفلتت مني صرخة أولى، وكان زوجي يحثني على تنظيم أنفاسي، جاء الطبيب المساعد عدة مرات، وجاء طبيبي أيضا، وقال الجميع: «ننتظر»، أما «دنيا زاد» فقد كانت تبحث عن مخرج من مأزقها الحياتي الأول. أنصت الطبيب عشر مرات لصوت القلب، كان شيء ما يزعجه، وكنت أعلم أن شيئا ما يحدث ، رغم إرادتي.

حقنة مخدر في النهاية، أسكنت بعض ألمي، فاحتملت نصف الساعة الأخيرة قبل الانتقال الى غرفة العمليات (هل تأخر الطبيب؟) لم تكن الغرفة معدة لاستقبالنا، نزفت دما ثلاث مرات، دفقات ماء ودماء هائلة، انتقلت من فراش الى فراش آخر ثم الى فراش غرفة العمليات، أحسست بالمخدر يتسلل عبر الأنف، والرأس يندفع عبر الجرح الذي صنعه الطبيب دون إبطاء .. والماء الساخن يغمرني، كل شيء غائم الآن، الضوء الأخير قادم، من النيون الأبيض والهاجس الأخير: هل هي حقا .. بنت؟

خمسون دقيقة الآن في غرفة العمليات، لا أسمع صوتا.. والصمت المطبق حول مقعدها يعزلني عن العالم، فوق الباب لافتة ينيرها ضوء أحمر خافت، غرفة عمليات محرمة، ثلاثة أطباء جاءوا الي، هي بخير ، والطفلة؟ .. ماتت، لم أبك .. انتظرت حتى أعرف المزيد .. وبدأ عقلي يعمل كالمطرقة.. رأيت زوجتي تخرج من مكمنها وكأنما لتودعني فقط، بروز وجنتيها ودوائر سوداء حول العينين علامات رحيل أكيدة.

ساعتان معها في الغرفة، المرضة تروح وتجيء، تضع حقن الجلوكوز والدم في أوردة كل يد وتضرب الرأس بأصابعها ضربات خفيفة.. فتفتح هي عينيها وتطلق آهة قصيرة فقط (ما الذي يدور في هذا الرأس الصغير الآن؟) وجلد الوجه مشدود فوق عظام الوجنة البارزة، والعينان الجميلتان غائرتان في صمت موحش، والشفتان ذهب لونهما وصارتا بيضاوين بلون الموت.

طلبت من أخويها الحضور.. تأخرا.. ثم جاء الأصغر أولا.. أخبرته بأن الطفلة قد ماتت.. بكى.. وبكيت، وقلنا نخبرها تدريجيا كما أشار الأطباء الثلاثة..ثم جاء الأخ الأكبر، بكينا أيضا.. واتفقنا على تفاصيل أخرى.. لا أذكرها الآن، لكني أعرف أني لم أعد أستطيع البقاء وحيدا.

أحطنا جميعا بالفراش، الذي لا يضم سوى جسدها الساجي، لا سبيل الآن لأن تضمها ذراعاي.. وربما أيضا .. غدا..

حين كنت أضم زوجي آخر الليل.. كانت تركله فيضحك.. صدى ضحكاته الآن يملؤني ، وأشعر أن الرحم الخاوي يتحرك، مع انتظام أنفاسها، التي لم تملأ أنفي برائحتها المعطرة كرائحة الأطفال، لم يسمح لي أحد بأن أراها تتنفس.

اشتريت لدنيا زاد فراشا جميلا، ألوانه زاهية، يغطيه التل الأبيض والدنتيل.. واشتريت أيضا أشياء كثيرة تنتظرها في أحد الأدراج، مطرزة بألوان الطيف وبالانتظار، حذاء صغير وجوارب حجم الأصبع وضعتها في حقيبة المستشفى منذ شهر أو يزيد، أردت أن ترتدي بعضا من أشيائها بدلا من ملاءة الكفن المعهودة ، لكنهم بالطبع.. قاموا بواجبهم كما ينبغي.

على شاشة صغيرة انقسمت نصفين، رأيتها مرتين، في شهرها السادس ثم في شهرها التاسع، رأس كبير، عظمة الفخذ.. قال الطبيب «بنت بالانجليزية» قلت أسميها «زاد»، ثم قلنا أنا وزوجي «دنيا زاد» مثل «الف ليلة وليلة» أمضت في

المستشفى ليلة واحدة.. (والألف الباقية؟) أمضيها أنا في ذكرى وجه شاحب.. واسم لم أنطق به سوى مرة واحدة.. وربما مرتين.

أفيق من أثر المخدر على صوت زوجي ووجه أمي وضوء خافت يتسلل من حمام الغرفة. قالوا إنها بنت. وقالوا عندها نسبة عالية من «الصفرا» هي في الحضانة اذن. لن أراها الآن إذن.. انتظر إذن.. ثم قالوا لم يصل الأكسوجين الى المخ. وقالوا يحاولون . ثم في الصباح التالي: ان لم تمت عاشت «متأخرة» تنام في سكون كامل. وتنتفض بين الحين في حركات غريبة. سائل أبيض ينساب عبر فمها الصغير. قال أخي أن فمها يشبه رقم (٨). وقال أخي الثاني (بعد ذلك)ليرحمها الله. ولم أصدق. كان كل ما علق بذهني هو أن الصفراء ليست مرضا قاتلا. أو هكذا ظننته.وقلت فليدفعوا ببعض الاكسوجين الى المخ. ولتنهض. ولأعطيها ثديي لتفطر. لم أصدق رغم وجه زوجي الشاحب. ورغم مواساة الجميع الصامتة. التي أدرك الآن مغزاها.

صباح الثلاثاء.. اتصلت بأمي هاتفيا. قلنا: لنذهب الآن لاعداد المقبرة. أذكر آخر قصة كتبتها زوجتي. تبدأ هكذا:«اشترينا مقبرة». ولم نكن قد اشتريناها بعد. ذهبنا الى مقابر الأسرة الكبيرة. في الطريق، لم تبك أمي. لكنها قالت أشياء كثيرة لا أذكرها. كنت متعبا. وكنت أراجع في ذهني تفاصيل دقيقة. حول ما أخبر به زوجتي كل يوم. عن حالة البنت. التي كانت ترقد منذ الأمس في ثلاجة المستشفى.

قلت : أخبرها في المساء أنها ماتت في الحضانة لنقص الأكسوجين. وقال الطبيب: صباح غد هذا أفضل جاء الجميع. وصرت أكذب حتى لا تبدو علي أحد آثار حزن سابق لأوانه. تناولت بعض الطعام وكذلك زوجتي. وكانت ترسل الجميع الى الحضانة للاطمئنان على صحة البنت. وكان الجميع يخرجون الى الممر. وينتظرون أمام النافذة ويعودون بوجه معتم. كذلك فعلت أنا فيما بعد. في المساء، أردت لها النوم. الذي جاء يحبو.

علمت فيما بعد أنها أفاقت على صوت جلبة في الممر .

هكذا نمت رغم كل شيء مساء الثلاثاء .. ساعتين . صحوت وبكيت . ثم عاودت النوم. كان الطبيب قد أمر لي بدواء أتناوله أثناء الطعام. علمت فيما بعد أنه يجفف اللبن في الثدي.

حين أفقت بين اغفاءة وأخرى كانت جلبة ميلاد جديد تعم ممرات الدور الرابع. وكان الطبيب يهنيء الجميع بمولودة جميلة. قال : بعد ساعة نأتي بها الى أمها. اختلطت أصوات كثيرة في الممرات. أدركت من بينها صوت الأب. وصوت طفل صغير يغار من تلك المولودة الجديدة. وصوت الممرضة الليلية . وضحكات كثيرة كثيرة. في الغرفة المجاورة فرح أكيد. الصمت يعم غرفتنا. كان زوجي نائما وارتسمت في فضاء الغرفة صورة غائمة «لدنيا زاد» التي لم أكن قد رأيتها بعد.

صباح أربعاء مشمس. فتحنا النافذة. وانطلقت أصوات العصافير. أعددنا حقائبنا للرحيل. وطلبت من زوجي أن يطمئن على «دنيا زاد». حذرني ؛ ربما تكون قد ماتت الآن .. اتفقنا على أن أراها رغم كل شيء. بكى . قلت إنني أفضل أن تموت على أن تحيا عذابا لا يحتمله رأسها الصغير. ولكني لم أكن أصدق. كنت أحاول فقط أن أطمئن زوجي. وكنت أتمنى أن يكون رأسها هذا قد عاد الى حالته الطبيعية بعد تغذيته بالأكسوجين. انتظرت أن يأتي اليّ بها في ثوبها الأبيض المطرز.. ابتسمت واطمأننت الى هواجس. والى رقة الهواء القادم من النافذة. «يوم صحو.. لا أحد يموت اليوم».

جاء في تقرير الطبيب أن الوفاة قد حدثت داخل الرحم نتيجة انفصال تام في المشيمة . حملت الورقة في جيبي وذهبت الى مكتب الصحة القريب. حصلت على تصريح بالدفن وأسرعت عائدا. كانت تنتظرني كعادتها. الستائر مسدلة. والغرفة غارقة في صمتها.. ينتظر الجميع خارج الغرفة ٤٠١ . ويتجاذبون أطراف الحديث من وقت لآخر.. لم يكتب في الأوراق اسم للبنت.. لذا لم أستطع أن أنطق باسمها الذي أردته منذ سنوات . «زاد».

«زاد الرمال» التي لم تكن عيناي قد رأتها بعد.

أتذكر .. أن زوجتي ذهبت لطبيب السونار مرتين. لم أذهب معها ولا أذكر الآن سببا لذلك. ذهب معها ابننا شهاب الدين. وشاهد صورا مختلطة نظمها في عقله الصغير. ويبدو أنه أحبها دون أن يعلم. ودون أن يدري صار الآن وحيدا من جديد.

xxxx

تركني زوجي فأدرت وجهي صوب النافذة خائفة. أترقب وأنصت. عاد وحيدا ـ وجلس عند حافة الفراش. انتهى كل شيء. بكينا.. احتضنني.. كتمت صراخي. أغلقنا النافذة. اليوم كاذب والشمس كاذبة. والعصافير أيضا. لا صحو اليوم.قال الجميع : كنت مهددة بالموت المحقق. نزيف مفاجيء. ونصف ساعة أخرى في غرفة العمليات واحتمال تسمم وبضعة أكياس من الدم تتدلى الى جواري. وجلوكوز وحقنة في الوريد. ولا أصدق. يزول الألم وتتهاوى احتمالات الخطر. ويبقى انتظار البنت التي جاءت رغم كل شيء.. تحقق حلما جميلا. تسعة أشهر مضت في ترقب واشتياق. ثم منحتها الحياة.. في الحضانة؟ نعم. ولكنها كانت تحيا. ولم يكن جوفي يوما مقبرتها.

بعد قليل، جاء زوجي وممرضات ثلاث. ولفافة بيضاء صغيرة. تم كل شيء في سرية تامة. ولا يجب أن ننتهك جسدا بعد ما ضمته الاكفان. حذرني زوجي. قال:لا صراخ. أردت حملها

بين ذراعي. رفضوا.. ومضوا بها دون أن أشعر أنهم قد فعلوا. ظلت معي احدى الممرضات. ثم طلبت منها أن تتركني وحدي قلت: «أنا بخير».

كانت بخير حين تركتها. لم يعل صراخ في الغرفة. ولم أتركها تحمل الكفن الصغير. أردت حمله بنفسي ولم أفعل. أسرعنا.. أسرعنا وكان عقلي قد تدرب على الفعل. في الطريق الى المقابر. حملتنا سيارة الأخ الأكبر في هدوء. جلست الى جواره. بينما استقرت سلة الورد بجوار أمي في المؤخرة. موكب صغير لا يضم سوانا.. فكرت فيما سيفعله الصبية الصغار حين تبلغ المقبرة. وانتابني قلق مفاجيء لما يمكن أن يحدث لعرقلة مهمتنا.

جاءت حارسة المقبرة وأطفالها الأربعة. وحفاران. حدث كل شيء في هدوء غريب. المقابر خاوية. والطرق المتعرجة تثقل عليها نهاية ربيع حار. هبط الكفن وحيدا. وتركت سلة الورد للأطفال الصغار.

xxxxxx

جاءت أم زوجي. ثم جاءت أمي.. فأعددت العدة لمغادرة المستشفى. يومان من عمر الزمن. وشبح موت محقق يطل من مسام الغرفة. موتي الذي لم يأت. وموتها الذي قتل حلمي بها. لم أضم الى صدري هذا الحلم. ولم أتشمم رائحته في أنفاسها. لم ألمس بأطراف أصابعي وجهها الناعم ولا يديها الشاحبتين. لم تفتح عينيها على ابتسامتي. ولم تعرف أني أحببتها. منذ تسعة أشهر ويومين.

عند باب الغرفة ٤٠١ انفلتت دمعتان... وعند باب المستشفى لمحت رجل الأمن بقميصه الأزرق منذ يومين كان يبتسم لي. وكنت أدور في رواق المستشفى أنتظر زوال الألم الذي لم يزل.

في السيارة التي تنتظرني الآن أقبع وحيدة. وأتذكر أني منذ سنوات أربع كنت أضم طفلي الأول. وكانت الشمس تطل على من النافذة. كانت فرحة طفولية ما تغمرني. تغمر وجودي بوجوده بين ذراعي الخاويتين الآن. يعتصرني ألم الرحم المنقبض والجرح الغائر والفراغ. وصمت كل شيء في الطريق المفضي الى البيت.

في السيارة شربت علبة عصير أخيرة. واتكأت الى وسادة صغيرة. وحاولت النوم ذهبنا لاصطحاب ابننا الى البيت جاء مع جدته واستقر في المقعد الأمامي. قال في قناعة سنواته الأربع «أخت شهاب رجعت بطن ماما.. علشان تكبر»... ثم أردف: «سلامتك يا حبيبتي».

وفي الطريق قلت لنفسي. أخبرها كل الحقيقة حين يحين الوقت. اشتريت علب عصير كثيرة، وبضعة أشياء أخرى رحت أفكر متى ولدت ابنتنا ومتى ماتت، حقا؟ قالت زوجتي: ولدت «دنيا زاد» في ١٥ مايو ١٩٩٥ في الثالثة والنصف ظهرا تقريبا. وماتت مساء ١٦ مايو ١٩٩٥. وقالت أيضا: لم يكن جوفي يوما مقبرتها. لكني كنت أعرف غير ذلك.

التفت إليها ونحن في الطريق وأربت على ساقيها. يلح على ذلك السؤال البغيض.. متى ولدت حقا ابنتنا تلك التي رأيتها منذ ساعات قليلة تتوارى في غرفة تحت الأرض، دونما سبب حقيقي. سوى .. ربما..

xxxxx

احتميت بفراشي من وجه أمي العابس.. ورحت في النوم دون أن أبدل ملابسي حين صحوت كانت آلام الجرح تلح على.. وأسئلة كثيرة متخبطة. متشابكة تومض في رأسي. ثم سرعان ما تنطفيء. بلغتني أصوات خارج الغرفة. خلعت ملابسي بطيئا، وطلبت من أمي أن تعود الى بيتها مستاءة فعلت. هكذا لم يعد من أحد سوانا، زوجي وأنا وشهاب الدين. الذي كان رقيقا كعادته.. نتجنب النظر في أعين بعضنا البعض ونكتم رغبة عارمة في الصراخ.

زوجي لا يفكر. مشغول بإعداد الطعام وموعد الدواء ومطالب الولد. احتفظ في قلبه بحموله. التي سرعان ما تخف وطأتها مع الوقت.

اتفقنا ألا نستقبل أحدا بالمنزل. الاصدقاء يبكون، والمعارف ينتهزون الفرصة للتباكي. هكذا أمضينا الأسبوع الأول وحدنا. جاءت أمي رغم كل شيء تحمل طعاما وبعض الحكايات الجديدة. تحمد الله على سلامتي. أنا ابنتها التي خرجت بها من الدنيا (وماذا عن ابنتي؟) وتدفعني الى حافة الجنون. وجاء أخي الأصغر يحمل ورودا وكثيرا من الحب كما عهدته. لم يبق كثيرا وعاد بعد يومين أيضا كاسرا حاجز العزلة. ثم جاءت صديقتي «نورا». التي رفضت لقاءها. وفي المرة الثانية قابلتها بابتسامة مطمئنة. لم أبك. تحدثنا كثيرا. أغترب عنها وأسألها عن ابنتها ذات الشهور الثمانية. وأتذكر يوم ولدت (ترى هل ولدت ابنتي حقا؟) ويوم حملتها بين ذراعي للمرة الأولى. وأبكي داخل حدقة عيني في صمت. ثم جاء أصدقاء آخرون. كثيرون حين مر الوقت وأصبح من الممكن أن أنظر في عيونهم دون أن يكون في ذلك دعوة للتذكر.

أعد الأيام بلا أرقام. أعدها بمدى ابتعادها عن يوم الاثنين الخامس عشر من مايو. مر يومان أو ثلاثة منذ غادرت المستشفى. حتى المساء الذي عثرت فيه على بعض القصاصات التي كان زوجي يدون عليها بيانات المستشفى. أرقام أكياس الدم. المصاريف المتفرقة. ساعة دخولي غرفة العمليات. وساعة خروجي منها. نص تقرير الطبيب الذي استخرج بناء عليه

التصريح بالدفن، أقرأ: «وفاة في الرحم نتيجة انفصال تام للمشيمة».

بكيت كما لم أفعل من قبل لم تعش خارج هذا الرحم المقبرة. كذبوا جميعهم. وصدقت لأني أردت لها الحياة يوما، أضاعفه سنينا في الذاكرة. خرجت من مقبرتي الى مقبرتها ولم تترك لي سوى ذكرى وجه أزرق اللون. أراه فوق صفحة السماء في الصباح. وفي تموج أغطية الفراش الى جواري حين يحل المساء. وجه نائم مختنق وجميل.

قال زوجي «كنت أنوي أن أخبرك حين تشفين».

لم أكن قد شفيت منها بعد. وكان عقلي يعمل بانتظام. تعود الصورة الواحدة تلو الأخرى. وتحتل مساحات متباينة من رأسي. أعيد انتاج الأحداث وأسأله عمن كانوا يعرفون. كل هؤلاء الذين جاءوا لزيارتي ولم يسألوا عنها. كل هدايا الأطفال التي لم تصلني قط. وكلهم ينظرون الى وجهي الباسم في قلق. ويبكون خارج الغرفة.

على المنضدة، زجاجات عطر وورود كثيرة وفي الأركان نباتات ظل (لا تزين بحال قبر ابنتي). كلها لي. أنا الفارغة من عطرها ورياحينها وظلها الغائب.

ظلت زوجتي تبكي وحيدة في غرفتها كلما تذكرت ،وكانت ترفض البكاء أمام الآخرين. حاولت اخبارها حقيقة موت ابنتنا، حتى اكتشفتها بنفسها . سألتني فأجبتها وندمت لأني تركت أوراقي هكذا. ثم أراحني احساس أنها تعلم الآن . كل شيء اذن ينتظم.

في عيني صورتان . عند خروج زوجتي من غرفة العمليات تيقنت أني أفقدها. وعند خروج ابنتي من المستشفى في سلة الورد تأكد لدى احساس الفقد. صورتان لوجه زوجتي ولوجه ابنتي الساكن مزروعتان في قلبي كالصبار. دائم التحدي . قلت لنفسي . أكتب عن ابنتي قصيدة. لكني لم أفعل. وقلت: «كيف أستبقي اللحظة وأستعيدها أنا الخائف المهزوم؟» وكنت قد دربت نفسي منذ سنين على الاختزان. وقلت : «اللحظة تفرض حزنها على الذاكرة. وتحفر لنفسها طرقا ملتوية في الرأس. وسوف تعود ان أردت استحضارها .» (فهل أريد؟).

عندما جاءت أمينة (صديقتي) بكت زوجتي بين ذراعيها. ثم بكت بين ذراعي زوجها. كنت أشعر باحتياج طفولي لكل الأصدقاء والعائلة. وحتى بعض المعارف المتفرقين. احتياج حقيقي لأن يربت أحد ما على يدي ويمسح عن جبيني صور الموت القريب والموت الممكن والموت المحدق.

كانت زوجتي تسألني متعجبة. «لماذا لا تبكي ؟» فأستغرق في ذاتي أمام نافذة بعيدة لا أطل منها على شيء سوى أحلامي. وكانت تقول: «ربما لم أعرفك بعد».

××××

أستعيد لحظات الألم الأولى. كالمحارات. وأكتشف أنني نسيت طعم وشكل ورائحة الألم. ولم تبق لدي سوى تلك الرغبة القديمة في إعادة تشكيل العالم، وفقا لقانون الغياب، عدت الى زوجي وابني الوحيد وبيتي الوحيد وبعض أصدقائي . ولم أجد بعد نفسي التي تصورت أني أعرفها. كثيرا ما كنت أشعر أننا أربعة أفراد في الأسرة فلا أجد غير ثلاثتنا. منذ تسعة أشهر. كنت أعد العدة لاستقبال هذا الكائن الرابع الذي نما بداخلي، بتفاصيله اليومية. اليوم أفتقده في صورة ابنتي. وأستعيد حياتي بصورتها الأولى. عاد جسدي الى سيرته الأولى. وعاد كل شيء الى نقطة البدء.

لكني أجاهد لازلت كيلا أنسى. أسمي الأشياء من جديد كل حين.

كانت اذن «دنيا زاد» . أو لن تكون بعد اليوم سوى تلك الأسطر القليلة. أتذكر الآن صورتها حين رأيت للمرة الأولى عظمة الفخذ على الشاشة عند الطبيب. تلك التي يقيسون عليها عمر الجنين. ثم حين رأيتها ثانية. ونقاط كثيرة تمتد لقياس طولها . كل شيء كان كما ينبغي له أن يكون غير أن عظام الفخذ الآن ترقد عارية داخل كفن أبيض تسجن عمرها كله الذي لم تعشه. الذي لم يتحقق.. أتذكر الآن أيضا.. أشياء كثيرة لم أقلها.. فربما ولدت لي حقا «دنيا زاد» ..وربما .. لم تولد بعد.

××××

الاثنين أيضا

مر أسبوعان... والمساء يأتي بغصة في الحلق.. والدوائر السوداء حول العينين أمام المرآة تقول . وجهي تكسوه زرقة الموت خنقا في الرحم. ويداي يلطخهما ذنب ما لم أرتكبه عن عمد. ماتت «دنيا زاد» مساء يوم اثنين ... مختنقة في جهد خروجها الى العالم. لم أستطع إعادة لصق المشيمة بجدار الرحم النازف وكنت أيضا.. أحاول ربما .. البقاء لكلينا .

مر أسبوعان الآن. افتقد ملمسي جلدها القطيفي .. وانسدال الثوب الأبيض حتى الأطراف، الياقة المطرزة بالورود الصغيرة.. وانفراجة الشفاه في غفوة النوم. يتدلى ثديي بلا فائدة.. فسدت ضروعي وصرت مثل عنزة عجفاء . الآن أخلع ثوبي مديرة ظهري للمرآة.

كل ما تبقى صورة باهتة لوجه باهت مغمض العينين وصورة أخرى لعظمة الفخذ .. خيط من الحزن دائم الانسياب بين الحلق والقلب.

* * *

دكاكين رمضان

محمود الرحبي *

الدكـان الأول كان دكان الفواكـه، دخلته قبل نصف سـاعة من موعـد الإفطار، الأيدي تنهش صناديقه التي تتضـاءل محتوياتها كل دقيقـة، كـل ثـانيـة، فبين غمضـة عين تـرى التفاحة التي كنت تغمـز إليها بلعابك ، من بين التفاحات الأخريات، وتـدفع الطابور المتراص لكي تصل إليها قد اختفت.

وعناقيد الموز تظهر كـأيد كبيرة مقطوعة الأصابع ومعلقة على بوابـة الدكان، وصندوق البرتقال اصطبغ قـاعه بلزوجة صفـراء تفوح منه رائحة حامضة.

فرغم أنني أسكـن وسط السوق، إلا أنني آخـر من يحظـى بأشيـائه، لا أدخله إلا وقـت خروج النـاس منه، محملين بأكيـاس ضخمة وملونة، يعصر بطونهم الجوع والبرد، الجوع من داخـل البطون والبرد مـن خارجهـا يدور دوامات خفية.

الشعور بالعزلة، يـزداد هذا الشعور قبيل موعد الإفطـار، فالكل لا ينظر إلا الى مسـاحة قريبة من قامته، حتى الذين كانوا فيما مضى، يقودون أبناءهم ، ممسكين بهم مـن السواعد، قبيل الإفطـار لا يمسكون بهم إلا مـن أطراف أصابعهم، التي لا تلبث أن تنفرط، لترى الطفل يتقـافـز ويصرخ، يصرخ أكثـر مـن طـاقتـه، ويدحرج قامته الضئيلة مقلبا إياها مثل الكرة، ويمشي بـأصابـع يديـه، فـالأطفال الأذكيـاء يتحينون مثل هذه الفرص للصراخ، والسب أو دفع البصاق على أشده في وجه أي أحد، فليس من يملـك القوة في ردعهم في أي نصف سـاعة قبل الفطور.

نصف ساعة آخر دقيقة فيها قذيفة مدفع.

أشعر بـأن لا أحد يحبني في هـذه المدينة، وعزلتي تتفاقم، حصاة في غـابة جليدية ، فلا أحـد تشده الحاجـة للحديث معي ، ولا أحـد يقف مندهشا أمام استفساراتي الغبية.

حظيت بتفاحة، ولـذهولي مسحتها بطرف من ردن قميصي، فتلطخ ذلـك الطرف، واسود لونه تماما، وازددت خجـلا وانطواء. خرجت من ذلـك الدكـان، لأشتري الحليب مـن دكان آخر.

بائع الحليـب ذكرني بأمـي، لا أعرف أي رابط بينهما دفع بصورة أمـي أمام وجهه، بل غطت على وجهـه تماما، تنظـر الى بخوف، تمد يديها لتمنعني من الدخول، ما الذي جاء بك يا أمي الى هذا البلد البعيد؟ اشتريت كيسا صغيرا من الحليـب، وخرجـت متجها الى بـائع آخر، مرت خمس دقـائق من نصف السـاعـة، كيس حليب صغير، تتقـاطر أطـرافه فـوق ملابسي، لتـزداد اتسـاخـا ، ويـزداد خجلي، ويـزداد انطـوائي ماذا جـاء بك يـا أمـي الى هذا البلـد البعيد؟

البائع تلف وجهه لحية كبيرة، لحية كبيرة تحفها الظلال والأشواك والريش، لحية كبيرة ودافئة، وعينان صافيتان كعيني الديك، يرفعه أبي منكسـا بـاتجاه المذبـح، وفـم يـرتـل باستمرار، وهو يحسب الطماطـم ويرتل وهو يحسب فتـات النقود المبذورة في شـق الدرج. أخذت بيضـة وخرجت مسرعـا، لغط يـرتفـع ورائي، التفت، كان بائع البيض يركض خلفي، رافعـاً نعليه تحت إبطـه ويحرك لسانـه دون صـوت يتبعـه بـائع الخضر، وبـائع الحليـب وأمي.

خمس دقـائق أخرى انـزلقت مـن كاهـل النصـف الثقيل، عشرون دقيقـة وتصمـت المدينة، غرفتي المعلقة في قلب السوق كالميدالية النحـاس، تخفـق. عشرون دقيقـة ويصرخ المؤذن ، مـاذا نسيـت، الحليـب ، التفـاحـة، البيضـة، التمر، نسيت التمـر، ونسيت الخبزة، اشتريت التمر ولكنني لم أجـد الخبزة، وجدت ولكنه رفض أن يبيعني، حتى نصفها، وعندما ألححت عليـه رفض أكثر، إنه يـريدها لـه، إنه يريد أن يفطر بها، ولكننـي لم أنسحب، وقفت أمام بـاب الدكان، مسمـرا عيني الجائعتين في وجهـه، وهو يقـول لي أخـرج ، ويقول لي لـن أعطيك خبـزا، لكننـي لم أتكلـم ، ولم أحـرك وقفتـي، ولم أحول عينـي عـن هيكل الخبـزة الـذي انشطـر الى شطـريـن، طـار أحـدهما كالمروحة وحط بين يدي بدون مقابل.

أدخلت البيضة في الابريق وجعلتها تسبح وأشعلت النـار من تحتها، وفـرشت الطـاولة بست تمرات، وتفـاحة، وقطعة خبـز، وكيس حليب صغير، وكأس، جلست أنتظر، وشعرت بالملـل، أحضرت ورقة وقلما، وعندمـا وصلت الى مشهد بـائع البيض تـذكرت البيضـة التي فوق النار، قشرتها، وأحضرت برفقتها سكينا، قطعت أذن كيس الحليـب، ودفقته في الكأس ، وحشرت البيضة في نصف الخبـزة، وحفرتها بـالسكين الى أن تـراخـت في أرجـاء نصـف الخبزة، هتف المؤذن «الله أكبر» .

انفجرت قنبلـة مدفع جهة البـاب، دخلت أمـي، يتبعهـا أطفـال كثيرون لا نهايـة لهم، مجرى نهري كلـه أطفـال، اخـوتي ، أبنـاء الجيران، وأطفال آخـرون لا أعرفهم ثـم دخل الـرجـال، نهر آخر أطـول حجما، ومسنـون بينهم جدي ونساء كثيرات.

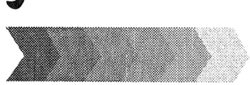
تنابشـوا الصحون، لعقـوا كل شيء فيهـا، ارتدوا ملابسي، عبثوا بالحنفيات عبثوا بالكتب، قلبوا الكراسي والأفرشـة، صراخ، طرق صحون مرتفع، أبواب تصفق دون تـوقف، ثم بعد ذلك خرجوا، واحدا واحدا، طـابور من النور نهايته أمـي، لم تكلمني، رمقتنـي بعينيهـا الخائفتين، أغلقت الباب، واختفت.

لم يبق شيء فـوق الطاولة، سوى جـرعة حليب ملتصقة الكأس كعين بيضـاء، ترمقني بشوق، لعقتها بلساني وزحلقتها قطرة قطرة في مجرى الحلـق المرتخي، لتغـوص بـاردة ولذيذة ، بين مسام الصدر الملتهب.

* * *

★ كاتب من سلطنة عمان.

الفـــار



بقلـم : رشيد ميموني *

ترجمة : سعيد رباعي **

بفضل عنايته اللامتناهية وبمناسبة عيد ميلاده، قرر القائد الأعلى المحبوب جدا من طرف الشعب والصانع المهيب للتاريخ، أن يكون هـذا الأربعاء عيدا رسميـا معطلا ومـؤدى عنه بسخـاء لكـل مستخـدمـي الإدارات والمقاولات، بما فيهم من يكافأ عن السـاعـة أو عـن اليـوم، أن يكـون عطلـة دراسية للتلاميذ والطلبة الذيـن ستوزع عليهـم، بالمجـان،وجبة مـرفوقـة بأعـلام صغيرة عليها صـورته لكـي يحركوهـا، في الوقـت المناسب ، بتهييـج وبلا انقطـاع أما العين الضخمـة للكاميرات التـي أطلقـت في شوارع العاصمـة، هائجة أكثر مـن عجول صغيرة ظلت محبوسة مدة طـويلة في حالة جنـون بـالإصطبل. فـوق المراقـي الأولى بمحـل إقامتـه المظلل ، سيـأتي البدويـون لعرض أجمل فواكههـم، والشعراء لإنشاد أجمل قصـائدهـــم وأجمل الفتيـات ليغنين تزلفهن بصوت مـرتفع. وقد أمرت الإدارة الدكـاكين التجاريـة بعدم الإغـلاق إلا بعد منتصـف الليل نكـايـة على واجهـاتها الـزجـاجيـة المعوزة التـي عليهـا أن تظـل مضـاءة طيلة الليلـة، كذلـك المقـاهي التـي تسلمت خلال هذا النهار بـإيصال ، وبأمر سـام شحنـات مـــن المشروبـات المتعـددة الألـــوان والعصير المتنـوع، نفـس الشيء بـالنسبـة للمطاعـم ذات قـائمات الطعـام الفقيرة عـادة التي يمكنهـا، بـالمناسبـة، أن تقدم للضيـوف السعداء ليـس فقط اللحـم الأحمر والأبيض، بل كـذلك، للعقبة، فـواكه أجنبيـة، رغم أن هـذه الأخيرة غائبـة منـذ مـدة عن منضـدات بضـائع تجارنا والتي لا علم لأطفالنا بـوجودهـا وبترخيص مـن الـوالي سيسمـح للحـانـات، المراقبة باستمرار مثل أفكار المثقفين، بـأن تقـدم حتـى الفجـر الجعة التـي تزيـد في الشاربين المذكـرين وجميـع أنـواع المشاريـب الروحيـة المستوردة بالعملة الصعبة ، التـي حلت قنينـاتها الكثيرة الأشكـال أخيرا لتزيين الـرفوف الجداريـة المعـراة بحزن أكثـر مـن الـوضـع الموهـن للعـاشقـة في نظـر العـاشـق ذي الـرغبـة المشبعة، والتي يبكي مشـهدها حنينا .قدماء السكارى الذيـن يذكرون بالأزمنـة النائية أكثـر مـن الفرح، سيجـاوزون الحد هـذا المسـاء، بلا حشمـة، من مشـاريب الأيـام الغابرة التي ظهرت من جديد بمعجزة.

لهذا اليـوم المشهـود، أعيـد دهـن كـل البنايات بالأزرق والأبيض على نمط واحد، نفض الغبـار عن الأشجـار هـزيلة البنيـة والمصـابـة بـداء السعار، مـد المصـابيـح المركزة العمياء بالكهـرباء، غسل الشوارع الـرئيسيـة بـالكثير مـن المياه على حسـاب السكان الذين كانوا يعرفون أن عليهم دفع ثمن هذا التبذير السـائل من صنابير عقيمة منذ مدة، كما تم منع المزاريب من الصب في الشـوارع، والمتســولين والمتسكعين مـن إظهـار أرنبـة الأنـف، دعـوة القليـل مـن المثقفين الذيـن مازالوا أحـرارا الى البقاء في محل إقـامتهـم، محو حـالات الانتحـار والجنـون السـاخـط مـن الإحصـائيـات، والتفكير في تعبئة الساعات العمـومية التي جعلها النسيـان مصابة بـالحرض، تزيين واجهـات البنـايـات بالمصـابيـح الملـونـة والشعـارات السمنجـونيـة ، كسـاء كـل مســؤولي الحزب العظيـــم للشعـــب بالنزاهة،مباشرة إصلاح كل كتب التاريخ، طـرد الصحفيين الأجـانـب، أمـر السماء بمحـو سحـابها ، إخفـاء آخـر معـارض سياسي في غـرفته بالفندق، وهـو المعارض الـذي سبـق أن تقـرر العفو عنـه مـؤقتـا ليصلح كبـش فداء لـلاستياءات الشعبيـة القـادمة، إغنـاء بيان سيرة كبـار موظفـي النظام بأعمال باهـرة وتحريف بيان سيرة زوجاتهم بـالاحتشام، أمـر كل المتـزمتين بحلق لحيتهم وتعمير الشوارع بإسراف في الأعلام التـي أمرت بالخفقان رغـم انعدام النسيم.

بـإمكـان سائقـي السيـارات التـزمير تعبيرا عن فـرحتهم والتـوقف حيث يحلو لهم، كما تم الترخيص للسفـارات الأجنبية أي طلب تـأشيرة، لكن فقـط في هذا اليـوم المشهود وشريطـة أن تبلغ فـورا مصالـح الشرطـــة بـــأسماء المرشـحين للسفـــر. وسيكـون بإمكـان سجناء الحق العـام أن يتابعوا مشهد الأفراح على شاشة التلفزة.

يعلم المراهقـون أن الفتيات سيخـرجن مترصنـات أو مثيرات وأنهم سيتجـــرأون على الاقتراب منهـن لمخـاطبتهـن بفضل الظليلات أو بسهولة أكثر بفضل امتدادات التجمهـرات التـي ستنشـــط السـاحـات العمـومية الكبرى حـول الأجواق المجهزة بمكبرات صـــوت جهنميـة مستـــوردة في طـائرة شحـــن مـن البلـدان العـاشقـــة للموسيقى.

أعلنت الجرائد أن عفـوا شامـلا سخيا قرره القـائد الأعلى المحبب جـدا من طـرف الشعب والصانـع المهيب للتاريخ، قـدحرر ألـف سجين، أفرج عـن الفرانين مجوعـي الطبقات الشعبية الذيـن كانوا اعتمدوا على وزن وثمن الرغيف المستطيل، البقالين غير الأمناء الذيـن كانوا قد تكسبـوا من حليب الرضع بمزجه بـالجبص، القهوة المطحونة بإضـافة الحمـص ، أفرج عـن الصيادلة مصرفي الأدويـة المبطلـة بعـــد انتهـاء صلاحيتهـا، المطبعي شـــارد الذهـن الذي كان قد وهـب عيونا زرقاء لصـورة القائد الأعلى المحبـوب جـدا مـن طـرف الشعب والصانـع المهيب للتايـخ، أفرج عـن صبية الشوارع الـذين كـانوا قـد اتلفوا الـزهور القليلة في الحدائق العمـومية القليلـة تعبيرا عن احتجـاجهم على المـوت البطـيء الذي تم تخطيطه لهم، أفرج عن المتظاهر الوحيد الذي كانت الصحافـة قد أعلنت منذ شهور وفاته بسكتة قلبية قبل ذلك.

★ كاتب من الجزائر.

★★ شاعر من المغرب .

حوالي منتصف الزوال، اجتاح الشعب الشوارع بكثافة . لفظت الأحياء الآهلة بالسكان محتوى أجوافها باتجاه الشوارع الكبيرة. لم يعد بإمكان قاعات السينما تخزين المتهيئين للحلم، اقتحمت دكاكين باعة الحلويات من قبل الشابات النهمات اللائي يتدافعن لينات الأرداف أثناء احتكاك الحرير الناذر بالقطن الخشن للدجينات ، باعة الحجارة الملونة المتجولون بدون ترخيص يرون أثمنتهم ومنتجاتهم تطير.

الحشد السائل بصعوبة أكثر فأكثر يملأ الساحات حيث انتهى من إقامة الخشبات المخصصة للأجواق.

غسق اليوم المشهود، بينما كانت المهرجانات تشهد انطلاقتها، توصل رئيس أمن الدولة بالنبأ كان هذا الساهر الذي يدير الكثير من الأسرار الخطيرة الى درجة أنه أمر بتسوير جميع نوافذ مكتبه المتعذر بلوغه أكثر من طريق الجنة، يتحول شيئا فشيئا الى وحش جهنمي مشوه ولزج لم تكن تلمع منه سوى العيون ذات الجمال الأخفش. لم يكن يعيش سوى للفاته المذللة أكثر من أطفاله الأربعة مدبرا أو مفككا المؤامرات الأكثر دهاء بالشراسة الفرحة لشيق ينقض على فريسته. كان قد تكلف بتدبير قتل كل الأصحاب الذين كان ماضيهم يهدد بإلقاء الظل على المحبوب جدا من طرف الشعب والصانع المهيب للتاريخ، باختطاف كل المعارضين السياسيين بمن فيهم اللاجئون الى الخارج وتعذيبهم حتى الموت، بأن يعرض للشبهة، في قضايا مشينة، جميع الخصوم الكامنين الذين يجدون أنفسهم محكومين بالسجن المؤبد والذين كانوا يموتون، الجماعة بعد الأخرى، بوباء السكتة القلبية في السجن؛ بنفي الخلفاء المزعومين، الذين تجرأوا على الإيمان بمستقبلهم الى السفارات المنسية أكثر، بنصح الوزراء الأكفاء بتقديم استقالتهم مباشرة، بالتسلل الى جميع النقابات العمالية ذات الخضوع القطعي مع ذلك، كما كان قد ملأ بمخبرين يعملون لصالحه الجامعات والمكاتب الوزارية، المقاولات والمساجد، الزوايا المعتمة في المدن والطوابير أمام المتاجر الكبيرة. كانت هذه المجسات المقلقة تمتد عبر البلاد كلها وكان مجرد ذكر اسمها كافيا لزرع الرعب.

لم يكن قد بقي غير رجل واحد لم يتمكن لا من إرشائه، ولا من إرهابه ولا من إخضاعه. لذلك أمر بسجنه في أكثر السجون فظاعة.

ـ لقد فرّ !

استدعى رئيس أمن الدولة، فورا، حارس السجن ، قائد أركان حرب القوات الثلاث ومجهولا له لحية غامضة.

وكما لو كانت مصابة بالغثيان أخذت الثكنات المحيطة بالعاصمة تتقيأ جنودها، رجال شرطتها مظلييها، وحداتها الممتازة، مجموعات تدخلها السريع، حراسها الخاصين، كومندوهاتها المختصة في الصدام ، ألويتها المقاومة للفتن، فصائلها المضادة للإرهاب، متخصصيها في المطاردة؛ الكل مسلح بالمسدسات ، بالبنادق، بالقنابل اليدوية، بالرشاشات وبجميع أنواع أجهزة كشف الاعتلام، الاستماع ،التشويش ، التعقب، إزالة الألغام. نفذ الكل بأقصى سرعة الى الشوارع ؛ الدراجات النارية، سيارات الشرطة المعلمة والمتهنة ، الشاحنات، المدرعات نصف المزنجرة، الجيبات، المصفحات ذات العجلات، ذات الزناجير، البرمائية منها والصالحة لكل الأراضي، بينما نشطت السماء بضجة الحوامات ، طائرات المطاردة، قاذفات القنابل.

لقد احتجز مدة طويلة الى درجة أنه نسي وجه أمه، فقد ذكريات طفولته ولم يعد يعرف لون السماء. لم يعد يعرف ما تشبهه ثغثغة رضيع، كما لم يعد يشعر بالحنين الى لازمة قديمة مدندنة بلا مبالاة. لم يكن يعيش، منذ مدة طويلة، سوى ساعات ليلية كان ظلامها يعمق القلق، وسط الضجة المخنوقة للجزمات، صلصلة الأسلحة وهي تلقم، التعليمات المهموسة خلف ظهره. وكان يخشى بوجه خاص تطفل هؤلاء المبعوثين السريين وباردي الطبع الذين لم يكونوا يحتدون أو تخمد همتهم أبدا. فقد كانوا يلحون بإصرار، طارحين بهدوء للمرة الألف نفس السؤال ومتلقين بسلامة نية نفس الجواب المسجل بنفس الانكباب. لم يكونوا يعدلون عن احتراسهم القار سوى ليسمحوا لأنفسهم، بين الفينة والأخرى ، ببعض المسارات الكاذبة بمثابة تهديد. كان هؤلاء الرجال المهذبون والمحترمون يبدون وكأنهم يجهلون كل شيء عن المعذبين الذين يعلنون وصولهم حال ذهاب الأولين ولا يخرجون حتى الفجر الشاحب. كان السجين قد أدرك أخيرا أنه يخشى الأولين أكثر من التالين.

مقابل كلمة واحدة وعدوه بكل شيء: صباحات متألقة لأبسط إنسان، للأبابيين أكثر عودة الماضي، اعتراف القادة العلني بكل الأخطاء المرتكبة، بجحودهم للعدالة وتجاوزهم للسلطة؛ وضع حد لندرة البطاطس وأن يصبح كيلوجرام اللحم أرخص من ابتسامة مولودي الأخير، لكل مواطن حق التبليغ عن دناءة رؤسائه وضمان أن يرجعوا ما استولوا عليه مرة كل عشر سنوات، منحه راتبا أكثر ارتفاعا من أعلى جبل بالبلاد بدون اعتبار المكافآت وإمكانية أن يحول ما يعادل أجره الشهري الى عملة صعبة كل سنة ، هبة سيارة مستوردة مباشرة من اليابان يجدها في استقباله بمجرد أن تفتح البوابة بطاقة ثلاثية الألوان ستسمح له، دون أخذ مكانه في الطابور، بالوصول الى أفخم محل تجاري مخصص للتزود من كل أنواع الجبن العالمي دون اعتبار الزبدة التي تذوب في الشمس كما قلبي أثناء مداعبات زوجتي، ضمان تعليم أبنائه بسويسرا مواكبين صباح مساء بطائرة خاصة بين أبناء الأعيان، تحرير كل المعتقلين السياسيين، الكتاب والمغنين المعارضين، وإبطال الرسم الإضافي على الويسكي، إمكانية خروج المواطن الى الخارج دون ازعاج، ولأكثر الناس يأسا الحق في أن يقول بئس الـ..

وعدوه بكل شيء مقابل كلمة واحدة.

قال لهم : طز !

أخذ يجري عبر شوارع المدينة، سالكا غريزيا الطرق الأكثر ظلمة، الطرق التي ترتادها قلة من الناس والقابلة أقل للارتياد،

بأمل النفاذ الى حيه الأصلي، الملجأ الوحيد غير أن زقاق طفولته ظل متعذر الوجود، زقاق الجزارين ذوي المناضد الممتلئة بالدم، الدباغين بآبارهم المغثية حيث تنقع الجلود، الصباغين ذوي لفائف الصوف المتعددة الألوان التي تقطر تحت الشمس، النحاسين المرئيين بالكاد داخل أكواخهم المعتمة، زقاق الباعة المتجولين بلا رخصة، أصحاب البضائع المنشولة من المتاجر الأنيقة، تجار الرثاث المتجولين العارضين ملابسهم الخاصة للبيع، زقاق النشالين الذين تمنعهم أدبياتهم الملزمة من نهب سكان الحي، زقاق مواخير الدرجة الأخيرة التي تقبل وحدها القاصرين خفية شريطة أن يرضي هؤلاء حاجتهم الطبيعية في أقل من دقيقة، الأمر الذي لا يعرض أصحاب هذه المواخير إلا نادرا، زقاق جميع المواد المهربة، اللصوص والبائسين من كل صوب وحدب، صبية الشوارع، السكارى، العاطلين، اليتامى، الجائعين، المعوقين..

لكن كل شي قد تغير في المدينة كانت سابقا جذابة ومانحة نفسها، ضحوكة في صباحاتها المشمسة، تسمح بغنج للسياح بتصويرها، المدينة المنطوية اليوم على نفسها مثل شيهم مهاجم، فزعة مهددة، عدوانية اتجاه الغرباء، بشوارعها الجديدة ذات الزوايا الحادة جدا، جاداتها التي لا تؤدي الى أي مكان، أحيائها المحصنة، ماطورتها النائية، ألوانها النوراستينة، لياليها المهملة، والأكثر خطورة من كل هذا، أن المدينة قد طلقت البحر الذي كان يغمر قدميها وأضلت الأحياء الشعبية التي كان الهارب يبحث عنها، فمن زقاق الى زقاق كان الفار يصطدم بلا مبالاة أبواب العربات، منبوذا دائما ولاهثا يتابع عدوه المنتظم كطنانة عمياء، نحو أبواب لامبالية هي الأخرى ونحو نفس الأرصفة غير المضيافة.

فجأة ينفذ الى الساحة نصف الدائرية، المضاءة بوفرة بألف منوار قاس. يجثو لاهثا. ترف عيناه. كان طائر الليل مبهورا. فات أوان التراجع. يحيط به الآن بعض المارة. ينتصب الرجل من جديد بمشقة. إنه ضخم كما لو كان على مطوالين. مختل التوازن، يترنح على ساقيه الطويلتين، ينحني نصفه الأعلى، يجازف ببعض الخطى المسرعة لاسترجاع ثباته، فيتراجع المتسكعون مرعوبين مهيئين له فضاء يعزله. عيونه الجاحظة في حالة جنون، ابتسامة مغشوشة تجعل وجهه الذي ينضح شبيها بالقرد. الدثار الأحمر الكبير الذي كان يتغطى به، يضفي عليه مظهرا مسليا للمحتفلين الذين يلتحمون مشكلين نصف دائرة.

إنه مطوق، لم يعد بإمكانه الهروب.

يتراجع، يتراجع ويسلم ظهره للجدار. يحاول استرجاع نفسه مبتلعا ريقه ومفتوح الفم. إنها مجهودات مضحكة.

يتقدم من جديد متفكك المشية.

- إخوتي ساعدوني، دمدم باذلا مجهودا بكل أحشائه.

نظره يمسح الحضور مسرعا أكثر من مشكال. التجعدات العميقة التي تحفر وجنتيه تبرز لامألوف هذا الوجه القلق. الأكبر سنا، منتبهين للابتسامة المتكلفة، يعتقدون أنهم قد كشفوا فيها سمة ألفة. منذ زمن بعيد، قرون سالفة حين كانت ليالي المدينة لا تزال نشيطة، الحانات مزودة بالمشاريب الروحية بشكل مضبوط، المعارضون السياسيون يتمتعون بالحياة وبحرية التعبير، الجرائد والمجلات مفتوحة في وجه الكتاب، السجون المحولة الى متاحف لم تكن قد تحولت من جديد الى سجون، حين كانت الكتب تزين رفوف المكتبات، حين كان ممنوعا على الشرطة دخول الجامعات حين كان الحزب الشعبي العظيم يقبل المعارضة، حين كانت الفتيات يلبسن حسب رغبتهن غير خائفات من أن تتم مهاجمتهن، حين كان كبار الأعيان يتجرأون على التسوق دون خوف من أن يكونوا ملنشين، حين كان لا يزال بإمكان المرء الغناء في الشارع حتى تحت المطر، دون خشية أن يتم تقديمه الى محكمة أمن الدولة، حين كان تسيير البلاد يتم دون نجدة الدعامة البترولية، حين كان الصنوبر البحري لا يزال يضطلع بعزته مستقيم الانتصاب نحو السماء، وصديقي عازف الكمان لا يزال يحمل صليب فنه، حين كان ثمن الرغيف المستطيل أرخص أربع مرات، حين كان كل أصدقائي عاطلين ولم يتحولوا بعد الى سكارى، حين كانت سفارة دولة عظمى لا تزال مخربة، السفارة التي تم تخريبها يوم غضب شعبي، قاعات السينما قابلة للارتياد، كتب التاريخ غير خاضعة للرقابة والبحر لا يزال هنا يلاعب التنورات الداخلية للمدينة، في تلك الأزمنة السحيقة كان وجه هذا الرجل يبهج الصفحة الأولى للجرائد، ينور شاشة التلفزات، كانت تتم مشاهدته في كل مكان، طيفا مألوفا يتم التعرف عليه بسرعة ويحتفى به في الاجتماعات والمظاهرات الشعبية، الاستعراضات وأيام التطوع قادما لمساندة عمال أرصفة السفن المضربين، عند بدوي داخل البلاد، أثناء تخريب تلك السفارة التي أعيد بناؤها اليوم، أو فقط متنزها في الشارع أثناء حلول الليل.

بعد ذلك، وفجأة اختفى الرجل، تلقفته أغوية العدم،كان لابد من إتلاف الجرائد القديمة التي كان فيها اسمه أو صورته، تطهير أشرطة أخبار المرحلة من بعض الصور، إفراغ المقعد الذي كان يحتله في الاجتماعات والمؤتمرات العمالية، سجن كل المؤتمنين على أسراره وأصدقائه، وضع حيه الأصلي تحت المراقبة الشديدة قبل تقرير تغيير مكانه، منع ذكر اسمه وإلزام حاملي نفس الاسم بتغيير اسمهم، تدمير الفيلا التي كان يقطنها لإعداد حديقة عمومية بها، إحراق كل كتب مكتبته بعد تصفحها الواحد بعد الآخر بحثا عن وثائق سرية أو معرضة للشبهة، اقتلاع عدة صفحات من كتب التاريخ، محو وجهه من الذاكرات العامية.

— ما دمنا لا نستطيع استدرار شفقة قادة هذا البلد، ساعدوني على إرشائهم، ضبوا أمامي جبال الأموال، كل ذهب وحلي نسائكم، وما أمكنكم الحصول عليه كإرث، ما تمكنتم من سرقته، في خزائن البنوك أو أكياس نقود مدبرات البيوت، من سلب الدولة بتواطؤ مع الجماعات الأجنبية، أو بخلاف ذلك، ما تمكنتم من توفيره بأناة كل نهار مثقل بالكد، كل ليلة سهاد.. إن أقلهم درجة في السلم الإداري، تلزمه ثروة لا تستطيع أكثر الخيالات جنونا تصورها، لأنهم تعودوا جميعا على البذخ والتبذير، على الحمامات ذات صنابير الذهب المصمت التي يتم

التحكم فيها بشكل إلكتروني من غرف نومهم الكثيرة التي تفرض عليهم الاستيقاظ ليلا للتمتع بجميع أسرتها، وبزوجاتهم المثقلات بالحلي أكثر من أغصان شجر الرمان في نهاية الخريف؛ تعودوا عل نزوات أبنائه المتطلبين أكثر من نجمة أحلامي، على مكاتبهم المزينة بمهارة مثل ماخورباذخ، على هوسهم بنساء الآخرين ، شراهتهم للأدوات الأجنبية وتكويم منتجات مهداة مجاملة من طرف شركات الدولة.

ينتصب ثانية لامنته كيوم غياب الكائن المحبوب.

ـ نعلم أنتم وأنا، أن السلطة جعلتهم متغطرسين أكثر من ملوك بمقتضى الحق الإلهي، متغطرسين أكثر من جنيرالات منتصرين ليلة المعركة ، متوحشين أكثر من أسود أساطيرنا، محتقرين لنا أكثر من احتقارهم لزوجاتهم اللائي لم يعودوا يمتنعون عن احتقارهن صباح مساء، وأكثر بكثير اتجاه كل امرأة أخرى منقلبة على ظهرها ، منافقين أكثر من تمساح جائع، مغثيين أكثر من صناديق قمامة الأحياء السكنية التي ينسى عمال التنظيفات المستعجلون إفراغها، ماكرين أكثر من الحرباء التي تترصد فريستها ، متأهبين لاتخاذ كل الألوان وكل الفضائل، ومستعدين لإلقاء كل أنواع الخطابات، لاعنين البارحة ما عشقوه بالأمس ليعشقوا اليوم ما كان قد ذموه، مرتشين أكثر من باعة مستودعات الدولة غير أنهم أكثر قلقا من بدويين ينتظرون القطرات الأولى للمطر، أكثر من أمهات يراقبن حمى أطفالهن، من عاطل يخشى الغد، من خطيبة تنتظر عودة حبيبها من المنفى لتنقض عليه في عناق جنوني لكنها، بمجرد أن تشبع رغبتها الأولى، تدغدغ وعيها شكوك الخيانة جائرة بمقدار جهلها لشراسة المنفى وليالي عزلته الفظيعة، عذابات الطيف الوحيد الذي يحاذي الشارع بعد الشارع بحثا عن صنو روحه المتعذر الوجود. أجل أنهم أكثر قلقا من ذلك ، وإذا أردتم سنمضي هذه الليلة، الكتف على الكتف ،نحو الحي الذي تختبيء فيه إقاماتهم بخزي في ظل الأشجار الكبيرة.سنمر من أحياء الشعب الذي سيقبل السير وراءنا بعد الدعوة الأولى، سنمزق في الطريق تلك الماطورات الكبيرة التي التي تعرض ابتساماتهم الخادعة ، سنحرق التعاونيات الخاصةالتي يتمونون منها بلا حياء من المنتجات الخاصة المستوردة ، سيهز غضبنا جدران مكاتبهم المكيفة الهواء. وسنذهب إذا رغبتم في ذلك ، لنهب صالونات التجميل التي تأتي إليها زوجاتهم لترميم المظهر. لن ننسى أن نخرب، في الطريق ، بناية الإذاعة التي ترهقنا بخطبهم المقرفة وأن نحطم كل العربات الحمراء الزاهية التي نصادفها في الطريق. سيكون سهلا أن نتجاوز حواجز الشرطة والحواجز الشائكة التي لن يفوتهم نصبها لاحتوائنا، أن نحول ضدهم بنادق الحراس الذين يدفعون لهم أجورا من ذهب، لكن هؤلاء الحراس كانوا دائما يكرهونهم، وحين يكون الخوف قد عطل رشاشاتهم الأتوماتيكية المتربصة غدرا في زوايا الشوارع، أصم صفارات إنذارهم الموصلة مباشرة بكل ثكنات البلاد،عطل الميكنيزمات الدقيقة الخاصة بإغلاق أبوابهم المصفحة، وأرى السراديب السرية التي توجد عند مخرجها طائرات مروحية متأهبة للطيران. عندها سنكتشفهم عراة، وجوههم متشنجة بالرعب.

يشرق وجهه بابتسامة طفولية.

ـ سنجعلهم يعترفون بكل شيء. عليهم أن يخبرونا لماذا كانت أمهاتهم ترفضن الغناء فوق مهودهم،لماذا لجأت زوجاتهم المتعددات الى الانتحار أو الى مستشفى المجانين، لماذا يشمئز أطفالهم من الابتسام لهم، لماذا يهتز الهواء عندظهورهم ، تفر الحيوانات، تكف الشابة العاشقة عن الغناء، تزمجر السماء غضبا، تذبل الزهور ، تجف الينابيع ، يبكي الرضيع...؛ عليهم أن يخبرونا مقابل كم من الاغتيالات أخذوا السلطة، مقابل كم من الاغتيالات الأخرى حافظوا عليها ، بأية معجزة استطاعوا في هذه المدة الوجيزة تبذير ثروات البلاد لماذا عهدوا للأجانب بكل شيء من باطن الأرض حتى الهواء الذي نستنشقه : المعامل التي يجب بناؤها ، الفنادق التي يجب تسييرها،الطرق والسكك الحديدية التي يجب شقها، أمراضهم التي يجب علاجها، المساجد التي يجب تشييدها، المعابد التي يجب إقامتها ، المستشفيات التي يجب تجهيزها، أطفالهم الذين يجب تكوينهم، الميتروات التي يجب حفرها، نساؤهم اللائي يجب كساؤهن ، تماثيل الأبطال الوطنيين التي يجب فحصها. عليهم أن يخبرونا كيف نميز المؤامرات الصحيحة عن المؤامرات الكاذبة من كل ما أذاعوه، كيف استطاع أن يصبح من الأعيان ذلك الجاسوس المدان لأنه سلم لأجانب سيئين ما لم يعد لنا من أسرار الدولة واعدم بتهمة الخيانة العظمى. عليهم أن يشرحوا لنا لماذا يزورون الخبر، التاريخ ، صناديق الاقتراع، توقيت جرينتش المتوسطي، الأرصاد الجوية، أرقام مسك دفاتر الدولة.

يواصل نصف الدائرة تكثفه.

ـ بعد تفحص أرشيفاتهم وأشرطتهم المغنطة ، سنقيم لهم محاكمة عمومية، سنعرض في وضح النهار كل دناءاتهم ، كل فضائحهم ، مساوماتهم المشؤومة، مماكساتهم الدنيئة، حيلهم السوداء وكل خستهم سننشر كل الوثائق المجدية ونجعلهم يردون على كل كبائرهم أمام مجلس هاديء، إننا لا نريد انتقاما بل عقابا عادلا. سنسهر بدقة على أن يتمتعوا بكل الحقوق التي تقرها لهم تلك النصوص التي سخروا منها ألف مرة ومرة رغم أنهم كانوا قد تصوروها ملائمة لهم بدقة.

صمت الرجل، همسات الحشد تستحسن خطابه.

ـ بعد ذلك سيكون علينا اختيار أكثرنا حكمة لنطلب منهم أن يصدروا لنا قواعد وقوانين تحتاط من كل التسلط. سنبقى نكاية على ذلك متيقظين..

الحشد مستعد للسير وراءه.

يخترق الرجل ذو اللحية الغامضة نصف الدائرة ، يتقدم ببطء في الساحة المتوهجة نورا وهو يمسك مسدسا. تراجع الخطيب بعد أن تعرف عليه، أسند ظهره للجدار، الرجل يصوب سلاحه نحو صدغ الفار ويضغط على الزناد مرة واحدة. بعد ذلك وانصرف بهدوء.

لم يتحرك أي إنسان.

* * *

فصل من رواية

أحلام الهروب

بدرية الشحي*



الذي يحدد مصيره بالفوز أو الموت قلما يواجه الموت كوديني..

●■●

يا إلهي، إنني أهتز بكاملي، تعتريني رجفة حادة في كل مكان، جسدي بأكمله يبدو كأنه يتضخم وكأن الشيطان الذي كان يسكنني يتسلل خارجا مني.. فأستعيد من جديد حالة الهزال. في رأسي مئات الأفكار المطوية تبعث نفسها من قبور منسية طفلة في ركن قصي، بدار بلون الليل.. سجن بدواعي البلوغ.. والنظرات الزاجرة أشباح متمايلة في كل حدب..

لفترة عشت مرة أخرى.. ولدت وأنا في الثلاثين .. ثلاثون عاما ضاعت جزافا.. وهاهو حلم الهروب يحدوني ... يرسم لي بعثا وحياة أخرى خلف هذه الحدود والأسوار..

لا أريد العودة الى الجبل لا أريد زفافي الموعود لكن الحلم الجميل تكسر .. حمل ثورة جذلى اعترتني وجعلني أعيش الواقع المر مرة أخرى ..

آه يا «سالم» لو رأيتني قبل لحظات .. ما عدت وقتها أهتم لشيء كنت أخطو خلفك لأرى الحياة.. خلف هذي الحدود يا «سالم» كما قلت - هناك أناس يعيشون أيضا وآفاق أوسع. كنت .. وهو الماضي الآن كما صرت أنت ..

أما الآن فها أنا أعود للنزل .. من يدري بعد ساعة أو أكثر قليلا سأعود للجبل.. وسأدفن كل الثورات في حظيرة البقرات أو سأسعد بها جلبة قت(1).

— هل صدقت كلامي يا سيدتي .. إنه رجل ماسخ وقليل التهذيب !

- إإش .. هوذا النزل قد أقبل خذ نقودك واصمت.

- سيؤذن للعصر بعد قليل .. أظنك يا سيدتي ستقابلين الكثير من المشاكل!

دق قلبي بشدة عندما وقفت على عتبة النزل .

هل استيقظ الرجال وصدموا بغيابي،

هل سأجد خنجرهم في وجهي وهم يزأرون من الغضب وماذا

★ كاتبة من سلطنة عمان.
والنص فصل من رواية قيد الطبع.
عدسة : ابراهيم القاسمي - سلطنة عمان.

سيكون حال الخادم عندما يعرفون إنه أخذني إلى ذلك الرجل الذي لا يطيقه أحد على هذه الأرض.
هه.. وماذا يفرق الخنجر الآن!
عموما سيوفرون علي حياة سقيمة بجانب «عبود» وإخوته أغمضت عينيك مبسلة وشكمت خاصرتي ألما وأنا أخطو للداخل أكثر فأكثر، وابتلعت ريقي وسرت بشجاعة كاذبة ..
توقفت في منتصف الطريق لم أقدر على الادعاء
لم أعش بعد عمري الذي أريده.
ناديت على الخادم هامسة، تردد في مكانه وتنقلت محاجره في كل الأرجاء
ـ اذهب وتفقد المكان
ـ لماذا أنا ؟ أذهبي أنت !!
ـ اذهب ، لا تخف..
ـ اذهب انت!
قفز قلبي من مكانه عندما سمعت صوت حركة ما .. كان ذلك وقع قدمين قادمتين حيث كنت أنا والخادم بقرب المدخل.
سمعت صوتا غريبا ينادي على الخادم فأطلقت ساقي نحو حجرتي أصخت السمع علني أسمع صوت أحد ما بداخلها.
أتراهم ينتظرونني والخنجر مترصد إياي في ركن ما. لكن الغرفة صامتة. دفعت الباب بهدوء .. دارت عيوني في كل الأطراف ... هل هناك أحد ما يتنفس خلف الباب أم هي أنفاسي تخلط علي الأمر..
أمسكت على موضع قلبي لكيلا تفضحني ضرباته المتسارعة كنت مبللة عرقا.. وبشرة وجهي ساخنة ملتهبة..
كم أنا جبانة .. فلأدخل وليحصل ما يحصل.
ولم يحصل شيء مما توقعت كان الباب بريئا مما ألصقت به والغرفة كانت تبتسم بصمت.
أطلقت نفسا طويلا.. خلعت برقعتي وجلست أحدق في وجهي المسود رعبا وهلعا.
مغامرتي الفاشلة .. انتهت على خير والحمد لله ..
أظنني بحاجة لحمام بارد وجلسة طويلة أفكر فيما فعلت وما أنا مقبلة عليه.
تعالت أصوات في الخارج، سيد النزل يشتم خادمه ويسأله عن غيابه.. والأخير يعالج الموقف بصبر، أتراه سيخبر سيده عني؟
لا لقد نقدته جيدا.. لا أظنه سيفعل.
ما أن انتهيت من الحمام حتى أحسست بالانتعاش ، سرت الى حجرتي ورأسي مشتعل بخطط شيطانية.
أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.
ماذا بي لا أهدأ ؟! لماذا أصبحت أركض خلف الموت والمستحيل ماذا بيدي لأفرض وضعي هذا؟ ماذا بيدي بعد الآن؟
هل أحمل صرة ثيابي القليلة هذه وأمضي بعيدا؟ الى أين؟ وامرأة وحيدة أشرد هكذا؟ ابنة شيوخ؟ أيكون هربي عارا علي قبل أن يكون على قومي؟
ولكنني لا أريد «عبود» زوجا..
لا أشتهيه لا أطيق أبدا أن يكون هذا الطفل هو من يقترب مني .. ويلمس شعري ويقبل وجهي.. هذا يثير اشمئزازي .. أتمنى الموت عوضا عن هذا القرف ..
لا .. لا ..لن أرجع أبدا لأتزوج «عبود»..
ليس بعد الآن..
أعادني طرق الباب الى الواقع الجاف..
ـ زهرة ؟؟»
هوذا «علي» .. أتراه علم بأمري؟
تأملت وجهه الأبيض مليا .. تهيأ لي أن هناك تكشيرة على جبينه.. وغضبا مكبوتا في عينيه..
ـ هل نمت ؟
ـ أنا ؟ لم .. لم أقدر لم أتعود أنت تعرف..
دار في الحجرة يتأملها ، توقف أمام المنظرة (٢) ، عدل من كمته .. كان يريد أن يقول شيئا ما ..
ـ طبعا ، ستبقين هنا، رأى عمي أن مجيئك معنا كان بلا داع، سنذهب لشراء الفضة والذهب لعروسة الجبل، التفت مناجيا مبتسما واستطرد.
ـ عروسة «عبود» الحبوب..!!
لم أحس بالغيظ هذه المرة ، لأن الحديث بأكمله لا يمت لي بصلة،
ـ ولماذا أتيت معكم إذن؟
ـ أرادوا أن يبعدوك عن مضايقات صويحباتك ربما جعلك هذا تغيرين من رأيك!
ـ أغير من رأيي؟ هل سيمنع ذلك زواجي بأي حال؟ ـ لا طبعا .. لكنك ستضايقين أمنا!
ـ آه ؟؟
ـ أيضا .. أخبروني أنهم ينوون شراء أو استئجار بعض العبيد. فعبيدنا لا يكفون لحفل العرس الكبير الذي يريده عمي لوحيده المدلل!
ـ عبيد ؟ ألم تقولوا أن شراء العبيد محظور وأن من يتاجر بهم نذل؟ ألم يقل أبوك هذا ووافقته؟؟
ـ وما شأنك أنت؟ اشغلي نفسك بفرحة عمرك.
وألقى عبارته الأخيرة وهو يغمزني خارجا.
ـ طال انتظارك لفرحة عمرك!! لا تخافي سيوصي أبي صاحب النزل وخادمه بحراستك.
ـ جئت للسجن إذن..
ولم يسمعني .. كأنه قد خرج.
«اذهبوا أنتم الثلاثة الى الجحيم...»هذي عيشة لا تطاق .. حدود أربعة في كل مكان، العيب .. العيب .. كرهت كل شيء عيب.. فما من شيء تفعله المرأة هنا إلا أطلقوا عليه العيب .. تبا!
يجب أن أرحل سأرحل من هنا بأية طريقة، لم أعد أطيق العيش هكذا .. ضاع عمري سدى.
قلبت الأمر في رأسي من كل الوجوه..
تطرأ الأفكار ، مئات منها ، فأقتلها واحدة تلو الأخرى بدأ الوقت يضغط على رأسي معلنا النهاية ...

ستبدأ ربما بعد قليل رحلة العودة للجبل..
تتالت صور الحياة المقبلة في ذهني، تخيلت «عبدالله» بشاربه الخفيف وزغب لحيته المتناثر، قاومت التقيؤ عندما تخيلت أن يفعل معي ما يفعله الزوج بامرأته.
يثبت رجولته الناشئة فيّ أنا العجوز الراضخة؟
هذه مهزلة..
وما كان لـ «سالم» يصير لـ «عبدالله»؟
وأنا متاع يتناقله جيل بعد جيل.
ماذا عني أنا ما أريد أنا؟
العيب ...العيب.
المرأة لا تقول ما تريد .. ذاك عيب..
أنا محصورة بالعيب .. ابنة الشيوخ، محصورة بالعيب. هززت رأسي محاولة أن أمحو صورة «عبدالله» من رأسي هل أرضخ مرة أخرى لقومي.
هل أرفع رأسهم من جديد على حساب نفسي.
هل سأدفع بقية العمر القليل لأصلي الطيب ولكرامة شيوخي؟
ألست .. قدوة لكل بنا ت الجبل..
ألا يجب علي أن أعلي من كلمة رجال العائلة
على حسابي كما اعتدت..؟
لا ... لا.. لا
أريد أن أعيش كما أريد أنا..
أريد أن أرحل .. أرحل الى حيث تنكسر كل القيود.
تبعثرت كل أفكاري، عجزت عن تنظيمها بمرور الوقت..
والوقت سيف هل أذهب لذاك الرجل من جديد؟
لكنه رفض تماما ما طلبته منه، أهانني وردني خائبة..
ماذا أفعل والوقت يخنقني..
سيعودون الآن ... سيمضون نحو سجني الأخير..
توترت أعصابي .. قبعت عاجزة عن التفكير.. لملمت ثيابي في الصرة ونظرت الى وجهي في المنظرة المعلقة على الجدار الطيني..
سأجن لو بقيت هكذا! لا أعرف الى أين أرمي بنفسي.
هل أتوسل للنوخذة؟
وكرامتي ؟؟ لا ...لا
كان المغرب يجثم على أنفاس العصر الراحل..
الوقت الآن يعلن موعد القرار الوحيد الذي سآخذه بنفسي ..
نعم..
سأمضي .. وليعتبرونني ما يشاؤون.
نعم لن أتحمل أبدا فكرة وجودي مع «عبود»
وليسقطوني وليحملوني عارا مدى العمر.
فليعيشوا مرة واحدة ذلا عشته منذ ولدت. فلتذهب كرامة الشيوخ والعيب للزوال..
أمسكت بصرة ثيابي وترددت طويلا أمام الباب
ماذا لو أحبطت كل هذه الأفكار؟
ووقفت أمام ما هو ألعن من زواجي بعبود..
مشكلة أكبر مسا وأصعب ..

هل سأعيش لوحدي دون تلك الحماية التي وفرها لي قومي؟ رجال العائلة؟
فجأة دق الباب دقا خفيفا..
تأوهت مذعورة وخبأت صرة ثيابي
لقد قضي الأمر.. ها هم قد عادوا..
سمعت همهمة قصيرة ثم صوت عمي الخشن..
- «زهرة»؟؟
نعم، لقد قضي الأمر تماما
رأيت الباب ينفتح ووجه عمي المنتفخ يقفز في الفراغ، يملأ الحجرة الضيقة ويشفط الهواء النقي.
أمامي مارد جبار يثير الرعب بنظراته الصلبة التي لا تقبل التفاوض.
- ألم تعرفي عمك يا «زهرة»..
«آه .. هذه الرقة الكاذبة التي ترسمها على وجهك وتبثها في صوتك إنما هي نذير خطر .. كم أشعر بالاحباط..»
- «عبدالله» ابني يا «زهرة» .. يتيم..
اقترب مني وربت عل رأسي..
- وستكونين أنت بمثابة أمه.
«تماما يا عمي.. هوذا الكلام الذي تجيد به سرقة العواطف» وقف قبالة المرآة ونظر الى صورتي المنعكسة.
- حافظي عليه وارشديه فالمرأة مثلك أعقل وأرزن.
«ماذا بعد ليتك تختصر الطريق.»
- «عبدالله» طيب جدا لكنه خجول..
«ألست أنت أباه؟ ومن يكون أنت أباه؟ يمسخ تماما!!»
- ما بالك صامتة؟ خجلى يا بنتي؟ نعم العروس وخاصة ابنة الأصل والنسب لا تتكلم في حضرة رجال العائلة.
«اشتريت صمتي بكلامك المعسول..»
- تعرفين، «سالم» كان عاقا ... أخطأنا بأن جعلناك تنتظرينه، لكن أنت يا «زهرة»، ستظلين ابنتي وغالية علي، سيعزك «عبدالله» كثيرا ولن تندمي أبدا على قبولك له.
«قبلته أنا؟؟ ما أكثر تلاعبك بالحقيقة..»
- سنكرمك كما كنت في بيت والديك .. أعدك يا ابنتي أنت بمثابة ابنتي «مريم».
«خادمة بناتك، قلها، فما باليد حيلة بعد الآن. والرابح الأول والأخير أنت «سعيد» لمريم وأنا لعبدالله والبقية تأتي.
والحقل والبيت لن يبعدا أبدا عن كفيك.»
سلمني الصرة بكل أدب .. كان يجيد افتعال التهذيب..
لم يكن مضطرا لكل هذه التمثيلية المضحكة، لكنه كان يبتز العواطف يعلم كيف يشتري الطاعة، مني ومن أهلي جميعهم. يشتري الرضى والطاعة. بأقل الأثمان بحلو اللسان.
- هذا ذهب عرسك يا «زهرة» اشتريناه لتصيري أجمل وأغنى عروس على الجبل بأسره. غوص وشمبر [٣] وبناجري [٤] وأيضا مصوغات فضة لرأسك وأذنيك المهم أن ترضي عنا يا ابنتي هل أنت راضية عني يا «زهرة».

أحسست بقرصة في داخلي وأنا أومىء تلقائيا كان منظر الذهب اللامع كافيا لأي امرأة أخرى لتعلن الرضى والطاعة.
الآن وهذه الرزمة بين يدي.
فقدت كل الأمل بالهرب من مصيري الأسود . كل الأمل.
الآن .. سنعود للجبل أحمل نعش هروبي .. ونعش حريتي .. وجه «سالم» المضبب في الناكرة يزداد، في رأسي وضوحا واتساعا لا تجعليهم يستغلون ضعفك يا «زهرة» بإمكان الحرمة أن تكون الأقوى إذا شاءت.
«أي أقوى الله يهديك يا «سالم» ! حتى لو أردت القوة.. تحاصرني موروثات كثيرة أقوى مني .. غرسوا في صدري كل الهموم .. كل الخوف والخضوع هذه أقوى من تسلطهم علي... أقوى بكثير ».
لماذا تركتني ؟ كنت تعلم أنهم وضعوني لك وبانتظار عودتك كنت ستعفيني من كل هذا العذاب وقتها كنا سنرحل معا حيث نعيش كلانا بدون عذاب وتسلط، وسنربي بناتنا وأولادنا بطريقة أخرى .. مرفوعي الرأس صبيانا وبناتا.
لكنك مضيت .. آثرت أن تهرب وحدك.
واليوم وقد تركتني وحدي لا يحق لك أن تتكلم عن القوة والكرامة!
ـ «زهرة» ألم تسمعي ما قلته؟
ـ ماذا ..؟
ـ ضحك ضحكة مقتضبة.
ـ هل بدأت بالسرحان يا ابنتي؟
ـ.........
ـ قلت الليلة سنبات هنا وغدا بعد صلاة الفجر سنقفل عائدين للجبل هل أنت راضية بهذا ؟
ـ راضية بكل شيء يا عمي .. الله يطول لنا عمرك!
في صدري انفعالات شتى.
إحباطات وغم وفير.. إني تعيسة وحظي مقطوع.

●●●

قطع الأذان تأملاتي كلها... لقد حضر وقت العشاء سريعا .
قعدت أنصت لكلمات الأذان علني أستمد منه قوة تقودني للتفكير السليم هل أنت غاضب مني يا ربي؟
أتراك غاضبا لتفعل بي كل هذا..؟
ولكنني مظلومة يا الله .. مهضومة..
والمعلم «أحمد» الذي قرأت على يديه الفاتحة... كان يقول إنك تساعد المظلوم، المقهور.. أعرف أنك تحبني.. فلماذا تزج بي في كل هذي المصائب والهموم.
المعلم «أحمد بن مالك»؟؟
ماذا ذكرني به الآن؟
وبشجرة الغاف الكبيرة بجانب مزرعتنا.
وأنا وجميع أبناء عمومتي وعماتي . . نتقي الشمس بفروع الشجرة الكثيفة، يعترينا الخوف من سوط المعلم كبير السن وزوجته الشمطاء، في أحضاننا جزء عم ... نتابع قراءة المعلم بانتباه نخاف الخطأ لئلا نذوق طعم السوط اللاذع من جديد.
أما «سالم» فكان أفضلنا، ترتيله مهيب وجميل . ويحفظ بسهولة وإتقان .. لهذا لم يذق السوط .. بينما ضربت أنا على قدمي مئات المرات..
لكنني كنت أحب معلمي، أحب قراءة القرآن ، لم أتذمر من ضرب السوط من تعنيف المرأة الشمطاء .. كنت أحب ذلك المكان لذلك لم يبقوني طويلا تحت شجرة الغاف.
جاء أبي ليأخذني من وسط ذلك الجو المهيب.. قال إن أمي تحتاج من يساعدها في العجين.. وقال أيضا بأني كبرت. لكن بنات عمي بذات العمر بقين.. وكذلك بقي كل البنين.
ألم يأخذن تويمينتهن [٥] وفخرت بهن نساء العائلة لكن أمي لم تبال أو لعلها كانت تكبت الغيظ وتفرج عنه في ساعة أن لسعتني حديدة الخبز الحارقة.. فصرخت مولولة.. ألم تمسك بيدي وتبقيها فوق الحديدة المحترقة؟
ألم تتجاهل صراخي وتضغط علي؟
قالت إني بذلك أعتاد على سخونة الحديد.. لكنها كانت تعبر عن غمها لأن «مريم» ختمت المصحف!
ولم أر المعلم «أحمد» بعدها.
إنما كنت أمسك المصحف وأقرأ ما أستطيع.. وأبكي عندما تعصى علي كلمة أو كلمتان أو حتى سورة بأكملها .
هكذا . أخذت دائما أقل من بنات أعمامي الأخريات كنت أقلهن حظا..
علمت فيما بعد أن لعمي يدا في كل ذلك.
لا أدري لماذا كان يكرهني أنا من بين كل البنات أتراه كان يرى الكراهية في عيني؟
وهذه الصرة..
وكل هذا الذهب بداخلها..؟
وتلك النقود التي نقدها لأبي في غيابي؟
لقد اشتراني عمي والآن سيستعبدني بدون جدال
طرق خفيف على الباب..
من تراه هذا الذي يدق علي ويخرجني من كل هذا الأسى ذهب الرجال للصلاة . أتراه يكون خادم النزل؟
ـ من ؟؟
لم أسمع ردا على سؤالي فانتابني القلق.
ـ من هناك ؟؟
ـ افتحي الباب..
كان الصوت الهامس مألوفا..
أسرعت بلهفة غريبة وفتحت الباب... نعم... كان هو ..
ـ ماذا تريد ... ألم تطردني وعملت نفسك شهما..؟
أحسست بالفرح.. لقد راودني الأمل من جديد..
هذا الوجه الأسمر الجميل .. عندي هنا .. ليقول شيئا يطيب من خاطري الحزين..
ـ أريني الذهب.
هكذا بدون أية مقدمات.. كان يرتدي «فانيلة» بيضاء قصيرة

الأكمام أما إزاره المخطط فكان قصيرا يظهر جزءا من ساقيه السمراوين الطويلتين.
ـ اذهب من هنا ... سيأتي الرجال بعد قليل.
ـ لا تخافي لم يرني أحد .. كان النزل خاليا إلا من ذاك الخادم الغافي على الباب!
ذراعاه العاريتان في ضوء السراج الباهت بدتا سوداوين بلون القهوة قرصت نفسي خفية علي أحلم بالفرج ، لكنه كان هناك يتأمل الحجرة بعين فاحصة:
ـ هل أنت خائفة مني؟ ماذا بك ؟ تجمدت؟
ـ ما الذي جعلك تغير رأيك .. هل أنت محتاج للنقود؟
ـ نعم .. بحاجة ماسة للنقود.
ـ هكذا ؟ غيرت رأيك بين ليلة وضحاها؟! لا أصدق ما تقول التفت إلي .. تأملني كعادته من قمة رأسي الى أطراف قدمي تلكأ في النظرة الى عبر البرقع، تلكأ كثيرا فأحسست بالدم ينفجر في عروقي دون سبب أميزه . كان هذا الرجل يخلق في دون أن أدري اضطرابا ملموسا ، توترا قبيحا يهزني تماما.
ـ سأذهب إذن.. وصدقي ما شئت.
سار بخطوات بطيئة للباب، تسمرت مكاني دون أن أتحرك خلفه. كان حدسي يخبرني أنه يلعب معي لعبة قذرة ليذلني.
توقف عند الباب قليلا وقال بصوت ضاحك .
ـ يا ابنة الـ.. ماذا .. صرت تفهمين ما أريد من يوم واحد لكنني أحتاج للمال حقا.
نعم صدق حدسي.
هو يجري خلف المال كما سمعت عنه ، بإمكاني أن أشتريه ببضع بيسات حقيرة .. أشتري حريتي بنقودي.. بنقودي التي دفعت ثمنها ثلاثين سنة من عمري.
ما أزال لا أصدق أنني ولأول مرة أنفرد برجل غريب في حجرة ضيقة كهذه بل لا أصدق أنني أخطط بداخلي وبكامل وعيي لمغامرة هروب حمقاء قد تنتهي بموتي ودفني في جانب مظلم من سفح الجبل.
ـ ألم تعد تخاف من المشاكل من.. شيوخنا ؟
ـ مركبي بحاجة ماسة للتصليح .. وغدا نرحل من هنا ولم نبع ما كنا نتوقعه لنصلح المركب.. من أجل المال.. سأدفع بعضا من راحتي ! ربما بعضا من أمني .
ابتعد من الباب، ودار دورة حول نفسه :
ـ هل أنت متأكدة من الخطوة التي ستفعلينها؟ أعني ألن تسببي لي مشاكل الحنين والحزن وما الى ذلك.
ـ لا أعرف الحنين أو الحزن؟ لا شيء أتحسر عليه أو أندم .
ـ الى أين تذهبين؟
ـ «لبمبا» حيث هي زوجة «سالم».
ابتسم..
ـ رائحة ابن عمك الحبيب ؟؟
ـ ذاك لا يخصك فلا تتذاكى علي !
هز كتفيه وقال بصوت حاد:
ـ نعم ما يهمني هو أن أر الى أرى مدى ستدفعين لي ؟!
أخرجت له بحذر صرة الذهب والفضة..
ـ عمي أراد أن يتباهى أمامي بالطيبة فوضعها هنا بقربي .. اتسعت عيناه بشدة عندما وقع نظره على الذهب أمامه :
ـ ويحك ، هذا أكثر مما تستاهله أي عروس!
ـ هذا هو ثمن بقية السنوات الباقية من عمري يا هذا ..
ـ اسمحي لي أنت تغامرين بحياة مرفهة .. كل هذا ولا تريدينه ؟ تفضلين السفر وحيدة مشردة على كل هذا؟؟
بدا مترددا للحظة لكنني قلت له مؤكدة.
ـ أريد الرحيل من هنا .. حياتي هنا لا تطاق.
ـ أنت لا تعرفين ما هو السفر.. إنه ليس نعمة بأية حال. أثار حديثه غضبي.
ـ هل جئت الى هنا لتنصحني ؟ لماذا طلبت رؤية الذهب إذن.
ـ مهلا .. مهلا .. لا تطلقين شرارك علي ، إنما أردت أن أنبهك. أنت بنت مدللة ، «حرمة يعني» ، صعب عليك الذهاب وحدك وسط الرجال .. إنما قصدت خيرا.
ـ ألست بحاجة للمال فقط ؟ خذه واصمت تماما !
ضحك فجأة :
ـ الله يلعنك ! هل تريدهم أن يسمعوك فيقتلونا معا .
ـ أتخافين ؟ إذن لم كل تلك المكابرة!!
تلفت كمن يخاف أن ينقض عليه عدو متربص:
ـ اذهب .. اذهب .. غيرت رأيي .. اذهب..
ـ.........
ـ ما بك تنظر الي ، جئت لترى الذهب وها أنت قد صرت ناصحا وطيبا وخائفا على مصلحتي.
ـ أنا ناصح وخائف على مصلحتك أنت؟ إنما يهمني ألا تسببي لي مشاكل ووجع رأس عموما .. يا امرأة أعطني هذا الذهب !
ـ لا ....
ـ حسنا نصفه !
ـ ولا رائحته .. هل تعتقدني مغفلة ؟ سمعتك تحذر كل الناس من أن يأمنوا إليك.
ـ آه ....
قالها بصوت ساخر.
ـ قلت سمعت ؟ هل سألت عني كثيرا كما تحاولين الادعاء
ـ لست محتاجة للسؤال عن لص مثلك! مثلك إنما سبقتك أخبارك. حرك رأسه دلالة التحسر، كانت جميع سكناته تند عن سخرية ورياء .
ـ الله يسامحك ألست هنا لأساعدك وأنقذك من مصيبة زواج محتوم .. الله يسامحك.
لم أتمالك نفسي من مسايرته لكن الوقت كان يعلن عودة الرجال من الصلاة .
ـ اذهب .. سأعطيك الذهب عندما تعود لتأخذني .. اذهب الآن. وقف برهة ساخرا:
ـ هل تأمنين نفسك مع لص مثلي يا بنت الشيوخ؟ هل علموك أن تصدقي كل رجل يمنيك بأماني براقة؟

ـ لا أظنك ستغدر بي.
ـ لم لا ....؟
له نظرة تخترق العظام ، وأصابع طويلة نحيفة في منتهى الكمال . كل حركة يتحركها ، كل سكنة .. هي بذاتها مختلفة عن حركات أي رجل آخر .. هذا الرجل يخيفني حقا .. توقعت أن يكون «نوخذه» أي قارب على وجه الأرض .. له طابع أبوي ، طابع قاس ولكنه أبوي أما هذا ..فلا.. إن له طابعا آخر.
ـ لا ... لا تخافي ..«سالم» ابن عمك كان صديقا لي اعتدت ألا أخون الأصدقاء .
ـ وبقية أعوانك ؟؟
ـ سأخبرهم انك طلقت من زوجك ... وأنك ابنة خالتي ...و... ما رأيك بزيارة ابنة أبيك في زنجبار؟
ـ إبنة أبي ؟؟ من هذه ؟ أختي يعني؟
ـ امرأة أعرفها ..لا عليك .. لن يسألوك وإن فعلوا لا تردي عليهم
راودتني ضحكة فقلت له وبجسدي رعشة الخطر:
ـ لماذا طلقتني من زوجي يا رجل؟
ـ لأنه لا يوجد رجل يطيق امرأة تحب الهروب مثلك !
ثم تأمل نفسه في المرآة وعلى وجهه تعبير الحذر.
ـ ابقي جاهزة والذهب معك .. سأمر عليك في وقت ما هذه الليلة.
وخرج متسللا بهدوء ..
إني خائفة كثيرا ..
خائفة من نفسي كثيرا

●●●

كان «علي» ثرثارا هذه المرة على غير عادته..
جلس في الغرفة بقربي يحكي لي وللمرة الأولى عن حزنه لفراقي.. كان شبه مؤكد انه كان يسخر مني بطريقته الخاصة ، فتلك النبرة المغرقة بالأسى ما هي الا غشوة واهية لضحكه هزء ضاجة ..الوقت يزحف زحفا على أنفاسي..
لقد بدأت أحس بالذنب والخوف معا..
إنه الشعور الذي توخيته طويلا.. واليوم أجدني مسكونة به و«علي» لا يفتأ يتحدث عما اشتراه من ملبس لعرسي..
ماذا لو كذب «النوخذة» علي » ؟ ماذا لو أنه تردد في لحظة قاتلة فتركني للغد أسافر من جديد للمشوار الأخير من عمري..
أبعد الأمل كله يتردد؟ أبعد خلق كل هذه الجرأة والخطط..؟ الشيطان برأسي يعبث بكل شيء..
لا أستطيع الآن التركيز في حديث «علي» أو السيطرة على حركات يدي المتوترة ... لا أستطيع إيقاف حركة عيني المترددة على الباب وعلى الكوة الصغيرة المطلة على الظلمة ..
ـ ماذا بك ؟ هل أنت خائفة من شيء ؟
ـ لعنة الله على من يثق بالحريم أنائمة أنت؟
ـ لا ...
خرجت سريعة كالطلقة من فوهة بندقية..
لقد بدأت أفضح نفسي .. بدأت أثير الريبة في .. ماذا بي لا أقدر على السيطرة على نفسي ..
ماذا جرى لي بحق الله ...؟ أتراه سيخذلني..
أتراه سيتركني ويدعني لقدري المحتوم..
أكاد أجن..
والليل يجثم على الأنفاس معلنا سيادته..
ترى لماذا قرر «علي» التحدث الآن فقط..؟
لماذا صمت كل تلك السنوات وتحدث معي الآن فقط؟
لماذا تكون كل الظروف .. كل الظروف ضدي دوما.
ـ هل تريدينني أن أنام هنا؟ هل تخافين هذا النزل؟
ـ لا .. لا أبدا..
ـ إذن ما بك؟
ليتك تتركني الآن قريبا سأبكي من فرط ارتباكي وترقبي ليتك تمضي يا «علي» .. إنني لا أستطيع أن أتماسك أو أرسم مظهر زهرة القديمة .. إنني أنتفض الآن.. أنتفض توجسا وخوفا. ترى لماذا تأخر ذلك القرصان البغيض! وأخيرا قرر «علي» الذهاب للنوم..
ربت على رأسي بقوة وتأملني كمن يشاهد عزيزا سيموت قريبا ..
ـ سنشتاق لك يا «زهرة»..
آه .. آه..
هوذا الشعور البغيض الذي لا أتمناه أبدا..
أين كانت كل هذي الكلمات الجميلة مخبأة كل تلك السنين
أين كانت عبارات المحبة الأخوية النابعة من القلب
ها هي قدماي الآن ترتجفان.. هل بدأت أتخاذل عن الخطوة الحمقاء التي يتملكني خطرها؟
لكن ...
ماذا تراه سيصنع الشوق لي؟
ماذا تراها ستصنع لي عبارات المحبة تلك؟
سأتزوج «عبود» شئت أم أبيت ولتركن الأشواق لرف الذكرى البليد.. ماذا تراني سأجني لو تخاذلت..
بل إنني الآن مصممة أكثر من ذي قبل.. فلتمض يا «علي» من أمامي الآن وليأخذ النصيب طريقه.

●●●

لا أمل البتة
لقد مضت كل ساعات الليل الثمينة
لقد خدعت بوسوسة شيطان ماهر
وهذا المساء القادم سيحمل زغاريد نعشي لبيت عمي المنتصر..
ها هي عيناي تخبوان شيئا فشيئا..
إني مجنونة كبيرة..
وكل شيء الآن لا يستاهل العيش له

●●●

هل هي وكزة علي لايقاظي للرحيل نحو الجبل من جديد..
دعكت عيني لأتبين سحنة محدثي القاتمة في الظلام..
ـ يا ربي !!
ـ إإش.. إإش!
وأمسك علي فمي بيده الضخمة.
ـ ألم أطلب منك انتظاري ؟ لماذا نمت؟

كان يتحدث بصوت خفيض جدا.
لم أتمالك نفسي من ابتسام الفرح، لقد جاءني كما وعد .
ـ لقد تأخرت.. إنني فقدت الأمل تماما..
ـ لا أخلف وعـودا كثيرة ياحلوة .. هيا هيا ... اجمعـي أغراضك وسيري معي..
ـ نخرج من هنا معا كيف؟؟
ـ الخادم بالخارج مقيد ومكمم .. كممـه بعض رجالي .. لا أظنهم كشفوا عن أنفسهم أمامه أما صاحب النزل فهو نائم في غرفته ..
منعـت نفسي مـن التوقـف عـن نيتـي .. هـؤلاء الرجـال حفنـة لصوص حقيقيـة .. هل آمـن على نفسي وسط لصـوص وقطاع طرق كما هؤلاء ..
ـ هـل أنت خائفـة؟ لا مجال للتردد الآن كما قلت لك قبـل الآن يا حلوة!
ـ والرجال ...؟
ـ آه ؟ شيـوخك.. المبجلين؟ إنهم في سبات عميق .. أطللـت عليهم قبل قليـل .. هيا يا بنـت الحلال.. خلصيني وتعالي معـي جرني فجأة من ذراعي بأصابع من حديد.
قطعنـا الطريـق الى الخارج وأنا أحـاول إسكـات ضجيج قلبـي المتعالي الذي كاد يفضحني..
ـ ماذا بك .. هل جننت؟؟
ـ لا أريد .. الذهاب!!
لمعت عيناه بشرارة لم أعلـم كنهها .. ضغط على زندي بـأظافره فآلمني..
ـ لامجال الآن للتخاذل .. إنني ورطـت نفسي من أجلك ستذهبين معنا ورجلك فوق رأسك!
ـ لا ... لا..
توقعته سيشدني من يدي للخارج لكنه ترك ذراعي وسار قائلا ..
ـ فلينهشـك الموت .. ومالي أنـا بك مـا هو مصيرك غير مـا كنت تخافين ... عبودية وزوج قاصر!
ساعتها فقط ابتلعت خـوفي ومضيت خلفه لا ألوي على شيء كان الظلام داجيا مهيمنا على السطوح والأزقة..
سار بي في زقاق ضيـق مرعب وتبعته مجبرة بعـد ما أحسست أن لا شيء سيعيدني لتلك الغرفة.
كان الزقاق طويلا محشوا بالحصى وعلب صفيح فارغة.. كنت أسير متعثرة فـأرتطم بعلبـة صفيح سرعان مـا تصدر صـوتا عاليا فتثير تحفظ وغيظ مرافقي.
ـ امشي بهدوء يا ابنة الـ...
ويبتلع بقيـة جملته ليرطـن بلغة سرية مـع نفسه آيـات الشتائم ويلي ماذا فعلت ؟
ويلي الى ماذا سيؤدي بي كل هذا الجنون؟
أبعد أن بلغت الثلاثين جننت ؟ هل أنـا الآن في كابوس مخيف هل لو قرصت نفسي لوجدتني بعد ، طفلة غريرة ؟
ولكن القرص أيقظني على الكابوس..
والرجل أمامي في ضوء النجـوم الشحيح يلتفت مرارا نحوي آه .. ها قد وصلنا لنهاية الممر..
توقف الرجل أمامي وأشار لي بالتوقف..
اختلس النظـر يمنة ويسرة.. كـان الظلام صـامتا اللهـم إلا من صياحات ديكة بعيدة..
سار بخفـة فتبعته وكلي خـوف من أن يطل وجـه أحد الـرجال أمامي معلنا نهاية كل هذه المغامرة..
لكن أي شيء من ذاك لم يحصل.
كان الطـريق خاليا مـن أي حركة.. وكنا نسير في الظـلام تماما كاللصوص بداخلي خـوف ولكن بالمقابل كنت أحـس بالانتشاء والإثارة.
سرنا طـريقا طويـلا سهلا.. ولم يعترضنـا مخلوق. بعدهـا بدأ رفيقي بإبطاء سيره.
ـ سنصل بعد قليل ، إنهم ينظروننا في الموتر
ـ وأنا ؟
ـ أنت ماذا؟
وانتزقت فجأة عندما سمعت حركة بالجوار
ـ ماذا بك؟ إنها قطة..
ـ أعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. أعوذ بالله. . إنها جنية !!
ـ جنية ؟!
ـ نعم ... الجن يمشون في الليل ويتخفون.
ـ يتخفون بثوب القطط؟!
ـ بثوب كل شيء حتى بني آدم!
ـ هل يمكن أن تكوني أنت مثلا جنية!
ـ هل تسخر مني؟ ألا تصدقني ؟ الى أين نحن ذاهبون؟
ـ للسيح ! (٦)
كانت كلمته تحمل شتى أنواع التهويل برغم قصرها..
ـ يا ربي السيح هو مكان المغيبين والجن!
ـ هل سيخطفنا الجن كما تعتقدين ؟
ـ ربما لماذا نذهب للسيح .. لماذا لا يأتي الموتر الى هنا ؟
ـ لكيلا يعرفوا إنك ذهبت معي فنتورط جميعنا!
ـ من سيرانا ؟ من سيعرف؟
ـ الجن !!
واستغرق في ضحكة مجلجلة كريهة أذابت كل حذره القديم.

هوامش

١ – جلبة القت : أي قطعة الأرض الصغيرة التي يزرع فيها البرسيم.
٢ – المنظرة : المرآة.
٣ – الغوص والشمبر : زينة ذهبية لمقدمة الرأس والجبين.
٤ – البناجري : أساور.
٥ – التويمينة : نقود يحصل عليها مكمل قراءة المصحف من الأطفال.
٦ – السيح : الأرض الخالية، الصحراء.
٧ – المغيبون : بشر يختطفهم الجن فيصبحون مسلوبي الإرادة! (خرافة محلية).

* * *



في معرفة ما يختص بالقمر والشمس والأمور الفلكية



هذا النص التراثي الذي يتحدث عن العلوم الفلكية وآثارها الأرضية على البشر والكائنات بين ما هو أرضي وسماوي، هو اختيار من كتاب (مخطوط) بالغ الأهمية، عنوانه.

«كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية».

والكتاب في ستة مجلدات من اشتغالات علماء عُمان في القرن الحادي عشر الهجري، مؤلفه العلامة الكبير «عمر بن مسعود بن ساعد المنذري» وهو أحد أبرز علماء الطب والفلك والرياضيات في زمانه، وله إضافة الى هذا المؤلف كتب ورسالات أخرى في الفقه والأدب والطب. وقد توفي سنة ١١٦٠هـ. وفيما يلي بابين من هذا المخطوط.

باب فيما يختص بالقمر والشمس والأمور الفلكية :اعلم أن الكواكب كلها تفرغ جواهرها في القمر، والقمر يفرغها في الماء ومن الماء ينقسم في الجواهر كلها والقمر هو الخازن لما في العلو والسفل وينقل من الأعلى الى الأسفل، والقمر أشبه الكواكب بأمور الدنيا ولشدة مشابهته بها صار دليلا على جميع الأمور. واحفظ حال القمر فان صحته صحة كل شيء وفساده فساد كل شيء ودلالة القمر على جميع الأمور عامية على الأجساد خاصية لمشابهته إياها في ا لتصرف، والقمر بمنزلة الجسد في تمازجه بمنزلة القوى الظاهرة والقمر يدفع تدبيره الى أول من يمازجه وينقل حاله الى حاله ويكون ذلك النجم قابل تدبيره . وذهاب القمر الى كل كوكب يقوي ما يدل عليه ذلك الكوكب. وانصراف القمر عن كل كوكب يضعف ما يدل عليه ذلك الكوكب. واذا كان القمر زايدا في النور واتصل بالمريخ أو ذهب إليه فهو أجود ما يكون. واذا كان القمر ناقصا في النور واتصل بزحل وذهب إليه فهو أردى ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور وانصرف عن زحل واتصل بالمريخ فهو أردى ما يكون. والقمر اذا كان زايدا في النور واذا كان ناقصا في النور وانصرف عن المريخ واتصل بزحل فهو أردى ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور واتصل بالزهرة أو ذهب إليها واتصل بالزهرة أو ذهب إليها فهو أجود ما يكون. وإذا كان ناقصا في النور واتصل بالمشترى أو ذهب إليه فهو أجود ما يكون. واذا لم تتفق ممازجة القمر لكوكبين فاطلب ممازجته لكوكب ثابت في مزاجهما. والقمر إذا كا ن ناقصا في النور وانصرف عن الزهرة واتصل بالمشتري فهو أجود ما يكون. والقمر إذا كان زايدا في النور وانصرف عن المشتري واتصل بالزهرة فهو أجود ما يكون. واذا لم يكن القمر ممازجا لمن يريده فاجعله ممازجا لنايبه يدل على ما يدل عليه ذلك الكوكب. والقمر إذا كان خالي السير لا يتصل بأحد من السيارة فهو متحير منقطع بطال. وذهاب القمر الى الكوكب يدل على ما يكون ويرجى فان كان السعود فخيرا وان كان النحوس فشرا. وانصراف القمر عن الكوكب يدل على ما كان ومضي فان كان عن السعود فخيرا وان كان عن النحوس فشرا. والقمر إذا كان في أوتاد السعود والنحوس يتصل بها في الأوتاد فانه يحلل الشدة وينجيه منها. والقمر اذا كان منحوسا ساقطا عن الطالع فالروعات بلا ايقاع وان كان من الأوتاد وواقعها بالبدن . واذا كان القمر مسعودا في وتد زاد في قوة البدن وان كان ساقطا عن الطالع أحدث الفشل وخير اتصال القمر ان يكون زايدا في النور واتصل بمن هو في جلب الشمس وخير اتصال القمر ان يكون ناقصا في النور واتصل بمن هو في جلبه وشر اتصال القمر أن يكون ناقصا في النور واتصل بمن هو في جلب الشمس وموضع القمر في المواليد هو الجزء الطالع عند مسقط النطفة وموضع القمر عند المسقط هو الجزء الطالع عند الولادة والقمر اذا انصب في عقدة الاجتماع واتصل بكوكب صاعد دل على ما يدل عليه ذلك الكوكب بحسب موضعه في البروج والبيوت، والقمر اذا انصب من عقدة الاجتماع واتصل بكوكب هابط دل على ما يدل عليه ذلك الكوكب بحسب موضعه من البروج والبيوت ، واذا نقل القمر نوره من الأعلى الى الأسفل فليس يجيد في ساير الأعمال وللكبار أجود. واذا انفسد القمر في برج فاحذر أن يحدث شيئا في جوهر ذلك البرج وطبعه. واذا انفسد القمر وصلح الدليل دل على بلوى بعدها نعمة مشكورة . والقمر اذا كان معه المشترى ضعف أمر الدواء المسهل وقصر عمله. واذا كان في برج مائي قوي الدواء المسهل وان كان في برج أرضي ضعف . والقمر يحدث في العضو المنسوب الى موضعه رطوبة وعفونة فاحذر ان لا يصيبه جرح والقمر اذا دفع من فوق الأرض الى تحتها فانه يقوي فعل الدواء المسهل، واذا دفع من تحت الأرض الى فوقها فانه يقوي فعل دواء القيء. والقمر اذا كان في برج ثابت موتد للشمس ثبت ما يبتدأ به من الأمور. واذا كان القمر في برج منقلب ساقطا عن الشمس تغير ما يبتدأ به في الأمور. والقمر اذا كان في برج فيه سعد أو في أوتاد ووقع علمه كانت سهلة. واذا كان في برج فيه نحس أو في أوتاده ووقع علة كانت صعبة والقمر اذا كان مسعودا فجميع ما يبتدأ به وهو من أدلة ذلك البرج يتم في سهولة. والقمر اذا انفصل من عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب علوي واتصل بكوكب سفلي صاعدا في أبعد بعده كان جيدًا للحروب والعمر اذا انفصل من عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب سفلي واتصل بكوكب علوي صاعدا في رأس أوجه كان رديا للمجاهدة والقمر اذا انفصل عن عقدة الاجتماع وانصرف عن كوكب سفلي هابط في حضيضه واتصل بكوكب علوي كان رديا للمجاهدة واذا اتفق اثناء عشرية القمر مع نحس فكلما يبدأ به من طبيعة ذلك السعد ينتقض ويصعب. واذا كان القمر في أوتاد الشمس أو في أقطاع الطالع فاجتنب من كل عمل.والقمر اذا انفسد من النحسين جميعا حدث الشر في الأمور وفساد القمر إذا كان في المريخ فان الشر يذهب سريعا. وفساد القمر اذا كان في زحل فان الشر يبقى وتطول مدته. وصلاح القمر إذا كان في المشترى فان الخير يثبت وتطول مدته . وصلاح القمر اذا كان من الزهرة فان الخير يزول سريعا. وعند كينونة القمر في زوايا التربيع أو التثمين أو ضعف ذلك يكون التغيير الذي يدل من في الحران واذا كان صاحب حده مقبلا دل على طبيعة المسؤول عنه. والقمر اذا كان في بالداو هبوطه دل على الكراهية فيما يظهر والقمر إذا كان في بيته أو شرفه دل على طبيعة

الصورة : عدسة فتحي العربي ـ ليبيا.

النفس فيما يظهر. والقمر اذا كان منحوسا فكل ما في ذلك اليوم يحدث يكون منحوسا. والقمر اذا اتصل بالنحوس أفسد جميع ما يدل عليه ذلك النحس. والقمر اذا اتصل بالسعود أصلح جميع ما يدل عليه ذلك السعد. وموضع الشيء دليل على زمان الشيء المتوقع بحسب طبيعة البرج والبيت. والقمر اذا كان في أوتاد النحوس كان المولود شريرا فاسقا. والقمر اذا كان في أوتاد السعود كان المولود خيرا أمينا . واذا سقط القمر عن عطارد كان المولود جاهلا قليل العقل. واذا كان القمر متشاكلا لعطارد وهو نقي في المناحس كان المولود عاقلا أريبا . ومشاكلة القمر لكل كوكب تجعل المولود متحركا فيما يدل على ذلك الكوكب. ومشاكلة القمر للمشترى تدل على انه يكون صالحا متدينا. ومشاكلة القمر للزهرة تدل على أنه يكون طربا مبرورا ومشاكلة القمر لزحل تدل على أنه يكون صابرا متثبتا.

ومشاكلة القمر للمريخ تدل على أنه يكون ظالما متسلطا. ومشاكلة القمر لعطارد تدل على أنه يكون مميزا مدبرا. ومشاكلة القمر للشمس تدل على أنه يكون سايسا مهذبا. والقمر إذا شاكله كوكب يجعل المولود متحركا خفيفا. والقمر إذا شاكله كوكب قوي كان المولود متقدما عارفا. والقمر إذا شاكله كوكب ضعيف كان المولود كدودا عمولا. والقمر إذا قارن المشترى وكان مستعليا عليه كان المولود متقدما في الخيرات رئيسا مذكورا. والقمر إذا قارن الزهرة وكان الزهرة مستعلية عليه كان المولود طلق الوجه هيوبا متخلقا. والقمر اذا قارن زحل وكان مستعليا عليه كان المولود داهيا متقدما في الرأي مذكورا بالثبات. والقمر إذا قارن المريخ وكان المريخ مستعليا عليه كان المولود شريرا فاسقا مذكورا بالغضب والطيش. واذا اتفق القمر في الخلط مع زحل والشمس مع المريخ كان المولود رئيسا متقدما مقبول القول. والقمر إذا انصرف عن العقدة واتصل بكوكب شرقي في العاشر في درجة شرفه دل على الملك. والقمر إذا كان بالليل في أول المنطقة أو في أعلاها كان المولود ملكا. والشمس اذا كانت منحوسة في السنة تدل على موت ملك فيعرف ذلك من الكوكب بنحس معها في الاقليم والبرج الذي هو فيه. واذا كانت الشمس في النور والنحسان يطرحان نورهما عليها من المعادات كان في ذلك فساد العالم. والشمس اذا نظرت الى المريخ من حظوظه دلت على التشريف بسبب الجهاد والمقاتلة .والشمس إذا مازجت نحسا وسقطت عن السعد دلت على الدخلة الردية. وكون الشمس في العاشر في برج ذكر مع زحل يدل على قوة البدن والبطش الشديد. وتسيير درجة القمر للتصرف الانسانية ودرجة الشمس للحظوة من السلطان . وإذا كانت الشمس في شرفها في دقيقة العاشر دلت على الملك. واذا كانت الشمس في جزء الطالع وصاحب الطالع متحير فان المولود يرتفع ويشرف. والشمس اذا فسدت دلت على السقوط في السعادة.

وكون الشمس في درجة الرابع والثامن مع نحس علامة ردية. واذا جاوزت الشمس الشرف وانحسها زحل كانت مضرة وفسادا. واذا انتهت الشمس في تحويل الملك الى درجة هبوطه وكانت في العاشر مع زحل دلت على زوال الدولة. ومقارنة القمر لزحل في درجة الغارب دليل الشقاء. ونحوسة الشمس مع الحمل والمشتري دليلة على هلاك ملك بابل. ونحوسة الشمس مع الجدي وعطارد دليل على هلاك ملك الهند. ونحوسة الشمس مع الأسد والمريخ دليل على هلاك ملك الترك. واذا فسدت الشمس مع الميزان والمشتري دل على هلاك ملك الروم. والشمس إذا كانت في العاشر مسعودة دار على الملك والعدل وحسن السياسة. والشمس اذا استعلى عليها النحس فسد الزمان وضعف السلطان. واذا اجتمع مع الشمس كوكبان فسد أحدهما نحو المشرق والآخر نحو المغرب في زمن واحد دل على حدوث الأمور المختلفة. واذا انفسد القمر مع الزهرة في البروج الهوائية دل على فساد الجو وعفن يكون فيه هلاك النبات والحيوان. واذا انفسد القمر مع الزهرة في البروج المائية دل على الضرر من جهة الماء والأمطار. ومقارنة الشمس للمريخ في مباديء الزمان تدل على حدوث حروب وقتال حين تصير القسمة الى المريخ. واذا نظرت الشمس عند تحويل العالم الى التحسين وهما في فرحهما حدث قتال بين أهل المشرق والمغرب. واذا كان القمر مستقبلا للمشترى في الموضع المحترق والنحسان يطرحان نورهما عليه دل على مضرة ومرض في العالم. واذا قارن القمر كوكبا في الطول والعرض حدثت أحداث على جوهر ذلك الكوكب وموضعه من البرج والبيوت . والقمر يشهد للشمس بالمال والشمس تشهد للقمر بالأعداء والقمر وزحل يشهد أحدهما للآخر بالنساء ويشهد القمر لزحل بالعداوة والموت والمواريث ويشهد زحل للقمر بالأمراض والخصومة والعدم. والقمر يشهد للمشترى بالمرض والسفر. والمشتري يشهد للقمر بالمولد والموت. والقمر يشهد للمريخ بالسلطان والولد. والمريخ يشهد للقمر بالأسفار والآباء والقمر والزهرة يشهد أحدهما للآخر بالسلطان ويشهد القمر للزهرة بالاباء والزهرة للقمر بالأخوة. والقمر يشهد لعطارد بالأخوة والأعداء وعطارد يشهد للقمر بالمال والرجاء. والشمس وزحل كل واحد منهما يشهد لصاحبه بالنساء والخصومة. وتشهد الشمس لزحل بالأمراض والموت والحبس ويشهد زحل للشمس بالهرب والموت والمواريث. والشمس تشهد للمشترى بالموت والولد والمواريث والمشترى يشهد للشمس بالمرض والحبس والعبيد. والشمس والمريخ كل واحد منهما يشهد لصاحبه بالسفر وتشهد الشمس للمريخ بالاباء والرؤيا ويشهد المريخ للشمس بالولد والسلطان . والشمس تشهد للزهرة بالسلطان والأخوة والزهرة تشهد للشمس بالاباء والرجاء. والشمس

تشهد لعطارد بالمال والرجاء. وعطارد يشهد للشمس بالأخوة والاعداء .وسهم القمر هو الموضع الـذي يبعد عن الطالع كبعد القمر مـن الشمس بالنهـار وكبعد الشمـس من القمر بـالليل. وسـهم الشمـس هو الموضع الذي يبعـد من الطالع كبعـد جزء وسط السماء من الشمس بالنهار وهـو الموضع الذي يبعد من الغـارب كبعـد جـزء الشمس مـن وسـط السماء. واذا حلت الشمـس برجـا فامـارة ذلك البرج بحسـب حالـه وموضعـه تـأثيرات واقعة قبـل انتقـالها. والقمـر إذا ملك السنـة وكـان ملتمسـا بالمريـخ أو بـالزهـرة كثـرت الأمطار والثلـوج، واذا نظرت الشمس الى النحسين وسقط عنها السعـدان فانه يفشو المرض ويكثر الموت واذا كانت الشمس جنوبية والقمـر ينظر الى الزهـرة بغير مشهد مـن المريخ دل على المطـر والشمس اذا جامعت التنين وكانت في وتد من أوتاد كيوان دل على الرجعة. والقمر إذا كان في تحويل سنـة العالم في وسط السماء دل على كثرة الغيوم. واذا كان القمر غريبا في العاشر ونظر اليه عطارد من الحمل دل على فساد الغـلات بالرياح الحارة. ليلي ونهاري سفلي وعلوي صغير وكبير سريع وبطـيء. والنحوس جنسـان عـامي وخـاصي فالعـامي زحـل وبهرام والخاصي من يقسـم الشر. وثبات أمـر العالم وحسن حالـه متعلق بقوة السعـدين وتـوليتهما وضعـف النحسين وابطـالهما. والسعـود تثبـت طبيعة الخير وتكسر طبيعة الشر. والنحوس تثبت طبيعة الشر وتكسر طبيعـة الخير . اذا عاونـت الزهـرة المشترى في الدلالـة كان الخير عظيما جـدا. واذا عاون المشترى الـزهرة في الـدلالة دل على الخير المحمود الذي يراقب فيـه أمر العاقبة واذا عاون المريـخ زحل في الـدلالة كـان الشر واذا عـاون زحل المريـخ في الدلالة كان الشر تفكرا وحيلـة وعلة والزهرة تكسر شر المريخ وتدفعـه والمريخ يكسر خير الزهرة ويـدفعه . والمشتري يكسر شر زحل ويدفعه وزحل يكسر خير المشتري ويدفعه. والزهرة ليست تقدر على دفع شر زحل الا بنظر من المشترى. والمريخ لا يقدر على دفع خير المشترى الا بنظر من زحل. وقد يكون ضرر المريخ بـالنهار وفي البروج المذكـرة أشد. ويكـون ضرر زحل بالليل وفي البروج المؤنثة أشد. ويكـون خير الزهرة بالليل وفي البروج المؤنثة أعظم. ويكـون خير المشترى بالنهار وفي البروج المذكرة أعظـم. ونظر النحـوس من البروج المتضـادة يدل على الشر المؤلم. ونظـر السعـود من البروج يـدل على الخير الملـذ. والشر الذي كون حدوثه سريعا ومـا إذا حدث قل لبثه هما من دلالة المريـخ. والشر الذي يكـون حدوثـه بطيئا ومـا إذا حدث طـال لبثه هما مـن دلالـة زحل. والخير الـذي يكـون حدوثـه سريعا وما اذا حدث قل لبثهما مـن دلالة الزهرة. والخير الذي يكـون حـدوثـه بطيئـا وما اذا حـدث طـال لبثهما مـن دلالـة المشتري . وكل فساد يكـون من دلالة السعود فان ذلك بوهن ذاتي أو عـرضي يدخـل عليهما وكل صـلاح يكـون من دلالـة النحوس فـان ذلك بقوة ذاتيـة أو عرضية تـدخل عليهما. واذا تـولـت السعـود واستعلت ظهـرت دلالـة الخير. واذا تـولـت النحوس واستعلت ظهرت دلالـة الشر. والسعود اذا نظرت الى النحوس نقـص من خيرهـا. والنحوس اذا نظـرت الى السعود نقص مـن شرها. والسعـود إذا سقطت عـن موضـع الدلالـة وكانـت في وبالها أو هبوطها راجعـة أو محترقة كانت بمنـزلة النحوس. والنحـوس إذا نظرت الى موضـع الدلالة وكـانت في بيتها أو شرفهـا مستقيمة بـرية مـن الاحتراق كانت بمنزلـة السعود. والسعود اذا كانت مقبلة مقبولة نقية من النقص كثر نفعها وقـل ضررها . والسعـود اذا كانت مـدبرة غير مقبـولة فـاسدة قـل نفعهـا وكثر ضررهـا. والنحـوس إذا كانـت غير مقبولـة فاسدة كـانت أضعـف وأدل على الشر. والنحوس إذا كانت غربية في مواضعها زاد في شرفها وإذا كانت في حظوظها كفـت عـن الشر ولابـد مـن المضرة والسعـود واذا كـانـت في حظوظهـا زاد في خيرها واذا كـانت غربيـة نقص مـن خيرها. والسعود اذا كـانت في وبالها وهبـوطها لم تعمـل الخير ودلت على الشر. والنحوس اذا كانت في أوتاد موضـع الدلالة ونحست من المبـاينة فانها ردية قـوية على الشر. والسعود اذا كـانت في أوتاد موضع الدلالة وسعدت من الأوتاد فانها جيدة قوية على الخير. والنحـوس اذا كانـت في ضـوء نفسهـا قويـة في أوتـاد مـوضع الـدلالة نفعـت ولم تضر والسعـود اذا كانت في غير ضوئها ضعيفة ساقطة عن مـوضع الدلالة قل نفعها وضرت. والنحس اذ ا وقـع الى النحس فقـد نقل شرا الى شر وإذا دفـع السعود فقد نقل شر الى خير. السعد إذا وقع الى السعد فقد نقل خيرا الى خير واذا وقـع الى النحـس فقـد نقـل خيرا الى شر. والسعـد اذا كان في مـوضـع الفساد لا يقسـم خيرا أو لا شرا والنحس إذا كـان هناك عظـم شره. والسعد اذ تـولى موضـع الفسـاد ووقع الشر والفسـاد من حيـث لا يرجـى الخير. واذا تـولى النحس مـوضع الفسـاد أوقع الشر والفسـاد من حيث يرجـى الخير. والنحس اذا كان مشرقا دل على الآفـة وإذا كان مغربـا دل على العلل. والسعد اذا كـان مشرقا دل على الـولاية واذا كان مغـربا دل على الراحـة. والنحس إذا مازج مـن شكل ملايم كـف شره عنه واذا كان من الأوتـاد عظم شره. والسعد إذا مازج غيره من شكل الملايم أعطـى الخير بسهولة وإذا كان من الأوتاد أعطاه بصعوبة. واذا جـاوز السعد الكوكب بدرجة تامـة اطمع ولم ينجز الوعـد. والنحس إذا طلع بالعـدوات من المشرق في بيته أو شرفه وسقط عنه النحس الآخر فهو وأفضل من السعد الـراجع العمر التقي والنير من الثوابـت إذا كان من مزاج أحد النحسين أو من مزاجهما جميعـا أو من مزاج نحس وعطارد فهو نحـس. والنير من الثوابت إذا كان مـن مزاج أحد السعدين أو من مزاجها جميعـا أو من مزاج سعد عطارد فهو سعـد. سير النحـوس لـوقـوع الشر وتنقيـص الخير. وسير

السعــود لحدوث الخير وتهويـن الشر واذا جــاوز النحــس الكوكب بفرحـة تامـة أدخل الـروعات بـالايقاع. واذا كـانت السعود سريعـة السير قويـة والنجوس بطيئـة السير ضعيفة كـان علامــة الخير. وإذا كانـت السعـود بطيئة السير ضعيفـة والنحـوس سريعة السير قـوية كـان عـلامة الشر . والنحـس الأصلي إذا وافـق مزاج العلـة والسعد الأصلي إذا خـالفه كـان أجود. والنحـس الأصلي إذا خالف مزاج العلـة والسعد الأصلي إذا وافقه كـان أردى . والسعـد إذا كـان مشرقا ولـه فراغ فـان العمل يكون جيدا ثابتا فيه يسرة. والنحس إذا كان مغربا غربيا كان العمـل رديا منتقصـا فيه عسرة والسعـد في المقام الثـاني يعطـي الخير الجزيـل والنحــس في المقـام الأول يعطـي الشر العظيم. والنحـس اذا كان الدليل وكـان دافعا فانـه خير من أن يكون قـابلا . والسعد اذا كـان الدليـل وكان قابـلا خير من أن يكـون دافعـا. ومـن جـودة الأدلـة أن تكـون السعـود مقبلـة والنحـوس مدبـرة ساقطـة عن الأوتـاد ومن رداءة الأدلـة أن تكون النحـوس طالعة والسعـود غاربة. ومـن رداءة الأدلة أن تكون النحـوس مقبلة في الأوتاد والسعود مـدبرة ساقطـة عن الأوتاد ومن جـودة الأدلة ان تكون السعود سليمـة من الآفات والنحـوس مفسـودة ومـن رداءة الأدلـة أن تكـون النحـوس سليمة مـن الآفات والسعـود مفسـودة. ومن جـودة الادلة ان تكون السعـود ناظرة الى مـوضـع الـدلالة والنحوس سـاقطة عنها. ومـن رداءة الأدلة أن تكون النحـوس ناظرة الى مـوضـع الدلالـة والسعود سـاقطة عنهـا. ومن جـودة الأدلة أن تكـون السعـود متناظـرة في حظـوظ السعـود. ومن رداءة الأدلـة أن تكون السعود متنـاظرة في حظوظ التحوس. وأعظـم ما يكون بلية النحـس إذا كان قاهـرا للكوكـب الذي ينحسه. وأعظـم ما يكون راحة السعد إذا كان قاهـرا للكوكب الذي يسعده. وقران السعديـن يجعل المولود متقدمـا في الأمور صـالـح الحال عظم الهمة. وإذا نظـرت السعـود الى درجـة القطع وكـان في الثامـن سعد فانه يدفع سوء الميتة واستعلاء السعود يدل على الصحة والامـن وغيره واستعـلاء النحــوس يـدل على الشر والخوف والفسـاد. واذا نزلت السعـود مواضع الخوف جاءت بالمكان من ذوي السلامة. واذا نزلت النحوس مواضع الخوف لحق المكان من جـورة المعروفين بـالتعدي. واذا نزلـت النحوس مـواضـع الخير لحقه البر والاحســان من ذوي الجور والشر. واذا نـزلت السعـود مــواضــع الخير أصـاب الاحسـان مــن الأخيـار والمعـروفين بالفضـل. والسعـد إن كـانا في شر فيهما في جـزء الطالع دل على الملك والجلالة. وقـران السعدين في جزء العاشر أو الطالع ورب الطالع يقبلهما دل على الملك. وقران النحسين في طـالع السنـة يضر بالنـاس كلهـم وفي السابـع يضر بالسبـل ويحرك الأعداء ويقويهم. وقران النحسين إذا كـان ساقطا دل على فساد أمـور الأغنياء والأموال. وقـران السعدين في طـالع السنة ينفع الناس كلهـم وفي الثاني يكسبون ويستغنون وعلى هذا فقس. واذا هبط النحسـان وصعد السعدان دل على الخير والسعد في العالم واذا هبط السعـدان وصعد النحسان دلّ على حدوث الشر والفســاد في العالم وقـران السعديـن والقمر مــع الزهـرة بالعرض يـدل على المسرة ومصالحة وطيب عيشهم. وقـران النحسين والقمر مــع زحل بـالعـرض يدل على كثـرة الحيل وقلة الرحمة والغـلاء والمرض.وقران النحسين والقمر مــع المريـخ بالعـرض يـدل على الظلـم والتقلب والمنـازعـات. والنحوس إذا كانت النحـوس في الأوتاد والادلاء ينظر بعضها الى بعض الا مـن التصادفـات المولود يكـون مسقامـا فاسـد الطبيعة. والسعـود إذا كانت في الأوتاد والادلاء ينظـر بعضها الى بعـض مـن الملايمة فـان المولـود يكـون صحيحا صـالــح الطبيعة. ونظر السعود الى كل قســم من الأربعة يزيد في الخير وينقص مــن الشر. ونظر النحـوس الى كل قســم من الأربعـة يزيـد في الشر وينقص من الخير . واذا كـانت النحـوس تمسك السعـود في ميلاد الملـوك فـاحكم بشر يحدث في مملكتهـم وفي زمان ملكهم. واذا كانت التوليـة ردية من النحوس فانه يعسر على صــاحبهـا اقتنـاء المال. والنحـوس اذا كـانـت في منـادى الأزمـان في بـروج ملـوكيـة فـانـه يقـع الضرر في الأشراف . والسعود اذا كـانت في مبادي ء الأزمـان في بروج ملوكيـة فان الأشراف والعظماء يصيبون الخير واذا كـانت السنـة في تدبير أحد النحسين فـانه يكثر الشر والمكروه سيما ان كـان راجعا . واذا كانـت السنة في تـدبير السعدين فـانه يكثـر غير المعروف سيما ان كان مستقيما. والسعـد إذا كان ملتبسـا بنحس فـان خيره يقل ويضعف. والنحس اذا صار ملتبسا بسعد فان شره يهون ويقضي . اذا استولى السعد على الزامرجة وكان غريبا في مكانـه ولم ينظر إليه نحـس دل على إصابة الخير مـن حيث لا يرجـى. واذا استولى النحـس على الزامـرجة وكـان غريبـا في مكانـه ولـم ينظر إليـه سعد دل على إصـابة الشر مـن حيث لا يرجى.

باب ما يختص بالكواكب المتحيرة

زحل والمشترى إذا كانا صاعـدين قوس في وسط السماء مترتبين يـدل على الملـك العظيم وقـران زحـل والمشتري يغير الازمنة في السنين. ويـدل على أمور الأنبيـاء ومعتبري الدول وعند انتقالهما يحدث الاختـلاف من جوهر الى جـوهر. واذا كـان في جــزء الاجتماع دل على الجور الشـديـد والحروب وفسـاد الأشياخ. وقـرانهما في شرق الممـر يطلـب دليله مــن البروج والأقسام والنواحي. وقـرانهما في شرقي الممر من أي منطقة واحدة ومـن دليل الاقليم والزمـان والميلاد. واذا كان قـران زحـل والمشترى في الطول والمريـخ يقـارن المشتري في العرض حـدث في الدنيـا انقلاب بـالسيف. واذا اقترنـا وكان

المشترى مستعليا خرج القوامون بالقسط وظهر الخير في الدنيا. واذا اقترنا وكان زحل مستعليا ظهر الجور والفساد في العالم وذهب الخصب والحق والراحة. واذا اقترنا في برج متقلب تغيرت السنون والأمور وصارت أشياءه مذمومة واذا اقترنا في برج ذي جسدين تفرقت الأشياء وصار الشيء الواحد شيئين أو أكثر واذا اقترنا في العاشر ظهرت علامات وآثار على صورة البرج وصاحبه وصاحب حده. واذا اقترنا والقمر مع أحدهما في العرض فان القوة للذي بجامعه القمر. ومده ما بين القران وبين أعظم ما يكون فيه يكون بقدر ما بين طالع سنة القران وموضع القران. وفي القران الأصغر يكون تفضيل القران الأعظم.وقران الزهرة وعطارد يدل على أن المولود يكون مقبول القول لا يرد عليه. وملايمة الزهرة للمريخ وترتيبهما يدل على السعادة والبقاء. وملايمة الزهرة للمشترى وترتيبهما يدل على البقاء والغنى. اشراف المشترى على الزهرة في مباديء الزمان يدل على عمارة البلاد. والزهرة اذا أشرقت على المشترى في مبدأ الزمان من الناس وطاب عيشهم. واذا أصاب الناس ملكا وكان لفلك مترتبا بقواه، ملايما لأصل المولد ثبت عليه وتمكن منه. واذا أصاب الانسان خير والقمر متصل بالقاسم السعد الذي قسم ذلك الخير أو بصاحب السنة السعد وهما في حليهما وحيزهما ثبت عليه ذلك واذا كان عطارد في أوتاد زحل والمريخ كان المولود شريرا فاسقا. واذا صمم عطارد في بيته عند الميلاد فان المولود تطيعه الملوك ولا تعصيه. وقران الزهرة والمريخ في حظوظ الزهرة يدل على أن المولود يكون وروقا من النساء ونرى منهن ما يريده. والمشتري وعطارد اذا اتفقا دل على فهم المولود وصحة روحه . واذا انصرف عطارد عن المشترى واتصل بنحس كان المولود قليل العقل فاسدا. والزهرة تكسب للمولود في العضو الذي لبرجه التذاذا. واذا كانت مسعودة دل على نظافة المولود واذا كانت منحوسة دل على وسخه. واذا كان عطارد في أحد برجي زحل أعطى المولود جودة الفهم والفكر في الأصول واذا كان عطارد في أحد برجي المريخ أعطى المولود جودة اليد أو السعة واذا تبدل مكان الزهرة والمشترى في مولودين انتفع كل واحد منهما بصاحبه واذا تبدل مكان زحل والمريخ في مولودين استضر كل واحد منهما بصاحبه واذا سقط عطارد عن القمر وسقطا من الطالع وكان في الوتد بالنهار زحل وبالليل المريخ دل على الصرع. واذا سقط عطارد والقمر وسقط الطالع وكان في الوتد بالنهار المريخ وبالليل زحل دل على الجنون لاسيما ان كان الوتد السرطان والسنبلة والحوت. وتشريق المريخ والزهرة يعين على التذكير وتغريبهما يعين على التأنيث وزحل يعين الوسخ وعطارد يعين على الانهماك في الشهوة. تبدل مكان المشترى والمريخ في مولدي الرجل والمرأة يدل على أن أكثر مجامعتهما يكون على ما تطلقه الملة وانفراد المريخ بالولاية في غير نظر المشترى في مولدي الرجل والمرأة يدل على أن أكثر مجامعتهما تكون على خلاف ما تطلقه الملة. واذا كان المريخ مع راس الغول ولم ينظر درجة سعد دل على ان المولود يضرب عنقه . وزحل وبهرام إذا تناظرا مع الجوزاء أو الجدي دل على أن المولود تقطع يداه ورجلاه واذا كان المريخ مع راس الغول وصاحب النوبة في أوتاد المريخ وليس في الثامن سعد كان المولود يضرب عنقه . والمريخ إذا قارن صاحب الطالع في الأسد وليس له حظ في الطالع وليس في الثامن سعد فان المولود يحترق. واذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله والرابع برج يابس وليس في الثامن سعد مات المولود ردما. واذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله والرابع برج على صون الناس وليس في الثامن سعد مات المولود خنقا أو تحت العصي والزهرة إذا جاسدت زحل في السابع كان المولود وسخ المجامعة . وعطارد والزهرة والمريخ يدللن على أخلاق المولود ومتاعته. ومن أدلة طول العمر أن تكون الأوتاد قائمة والبروج مستوية الطلوع ثابتة بالطلع من الكواكب صحيحة الطباع غير منحوسة. ومن أدلة طول العمر أن تكون أرباب البيوت جيدة الأماكن نقية والكواكب تلقي شعاعها بالاستواء الى الحدود وسير رب السنة فمتى ما لقي سعد أو بلغ الى حد سعد أصاب المولود في ذلك الوقت خيرا. وسير رب السنة فمتى ما لقي نحسا أو بلغ الى حد نحس أصاب المولود في ذلك الوقت شرا، واذا كان زحل في وسط السماء وصاحب النوبة يقابله من برج مائي وليس في الثامن سعد غرق المولود. واذا جمع المشترى أنوار الكواكب كلها دل على الرفعة والسعادة له. واذا طلع المريخ عند الميلاد لغروب صاحب النوبة فان المولود يعادي الملوك. واذا كانت الأوتاد منقلة والنحسان موتدين زحل بطيء والمريخ سريع دل على السفر. وكوكب الاقليم وبرجه وصاحب الثامن اذا فسد دلت على السقوط والسعادة. واذا كان دليل الملوك نحوسا في الغارب دل على السقوط في الرفعة. والبرج والكوكب اللذان دلا بحالهما على دولة القوم اذا صار على ضد تلك الحالة يدلان على زوال دولتهم. وتعرف أمور العالم من تدبير كوكب الاقليم ومن هو في رباطه وحدود تركيبه العامي ويعرف استيلاء الامم وغلبتهم من قوة تجمعهم في تحويل سنة العالم. واذا استولى على السنة كوكب الاقليم وصاحب طالع الملك فان الملك اذا قصد الاقليم في تلك السنة استعلى عليه. واذا كان دليل العالم والمدبر عليه كوكب الاقليم فان ملكه يكون أقوى وأجود حالا.

* * *



لقطات من الوحة

حلمي سالم *

احتمل غمة البرمكيين

احتفلت الأوساط الأدبية المصرية ـ مؤخرا ـ ببلوغ الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر عامه الستين. وقد أصدر مطر، حتى الآن، ١٣ ديوانا شعريا هي: يتحدث الطمي، رسوم على قشرة الليل، الجوع والقمر، من دفتر الصمت، كتاب الأرض والدم، شهادة البكاء في زمن الضحك، ملامح من الوجه الأنبادوقليسي، النهر يلبس الأقنعة، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، رباعية الفرح، إيقاعات فاصلة النمل، احتفاليات المومياء المتوحشة، مجمرة البدايات.

عبر هذه الدواوين جميعا حقق عفيفي مطر موقعه المميز على الخريطة الشعرية المصرية والعربية، باعتباره واحدا من رواد التجريب والتجديد في القصيدة العربية المعاصرة.

والغريب أن نظرة فاحصة لشعر مطر كله تنفي نفيا قاطعا التهمة الشهيرة التي ألصقها به نقاد كثيرون: الانعزال عن هموم الناس، والاستغراق في غموض متعال على آلام الجموع.

ففي الوقت الذي كان فيه كثير من القصائد غارقة في هموم الذات المفرطة، كان مطر يقول:

«أبي ضم فضلة العباءة
على منكبيه الهزيلين فاهتز تابوت قلبي
ونادى:
خذ السمسم المرّ،
هذا رغيف الشعير تبلغ به لقمة لقمة
كي تذوق الدماء التي أشربتها السنابل
تذوق به طعم لحمي الذي كان يشويه صهد
النهار المخاتل
تبلغ به واحذر الأرض،
دنياك دنيا الردى والفجاءة»

وليس من ريب في أن اللحظة الشعرية قد تحركت قليلا ـ بفعل الأجيال والتيارات الجديدة ـ عن متناول أصابع محمد عفيفي مطر، لكن الحقيقة الثابتة ـ مع ذلك ـ أن لمطر دورا في حفر مسار شاق للتجريب والتجديد في الحركة الشعرية المصرية (حتى وإن حاصرته المؤسستان مؤسسة السلطة، ومؤسسة المعارضة). وهذا ما كان ـ ولا زال ـ يدفعني دائما الى أن أهتف به كلما لقيته وبجملته: «احتمل غمة البرمكيين».

لا يقتصر دور مطر على الريادة الشعرية الإبداعية، بل إنه ظل متواكبا مع كل جديد وتجديد. وهو ما قصد إليه الناقد ابراهيم فتحي حينما وصف مطر بأنه شاعر «عابر للأجيال»، لأنه يقف مع كل جيل وتجربة جديدة في القلب.

كما أنه كان يدفعنا ـ بالكلام والفعل ـ الى الاجتراح والاجتراء والمغامرة. فلست أنسى له أبدا جملته الشهيرة (حينما كان الحوار يحتدم حول الشعر والالتزام ودور الفن في الواقع الاجتماعي، وما الى ذلك من قضايا)، كانت جملته الحاسمة لنا: «الشعر ملزم لا ملتزم».

بالطبع، انت تستطيع أن تأخذ على شعر مطر بعض التقليدية، وبعض الغرق في اللغة الكلاسيكية المهجورة، وبعض الرتابة الموسيقية، لكنك في الوقت نفسه لابد أن تبلغ ذروة المتعة حينما تجد في شعره ذلك التعدد الغني في التقنيات الفنية والتشكيلية الجمالية وذلك الحرص الشديد على الرصد الشعري لمفردات القرية المصرية وأساطيرها وتراثها المكتوب والشفاهي، مع تسجيل عادات الفلاحة المصرية وطقوسها. ولعل إشارته المبكرة عن رغيف الشعير والسمسم المر ـ التي مرت بنا ـ قد تطورت فنيا وفكريا، لتصل في «فاصلة إيقاعات النمل» الى درجة عالية من الجمال والتمكن، في استدعائه البديع لمحاصيل القرية:

«وكانت في فجاج الروح قافلة

★ كاتب من مصر.

وسبعة أخوة ماتوا صغارا
والتميمة فوق صدري سبعة من حب ما
حصدت يد الأعمام والأخوال:
جوهر حنطة ، خرز من البرسيم،
والرز المقشر، كهرمان العدس، بؤبؤ
حبة سوداء ، والذرة الرفيعة. ,
والتماع السمسم المبثوث».

حقا : تضرب يـدك في تربة هـذا الشعر، فتخرج بطين القـرية، ومواريث السلف، وفجيعة اللحظة الحاضرة : نسيج مثقل متشابك من خرافة القرى وعملها، ومن ثقافة السابقين وانهيارهـم ، ومن رؤى شاهد دفع ثمن الشهادة مرات:

مرة بتهميش إسهـامه الكبير، ومرة بعدم وضعـه على «موجة» من موجات الأيديولـوجيات السيارة، يمينا ويسارا، ومرات كثيرة بابتعاده عـن مكانته التي يستحق كـأحد رموز الكتابـة المتقدمة في الشعر العربي الحديث.

لهذا كله، قلت له في يـوم الاحتفال ببلـوغه الستين، في أتيلييـه القاهرة: يا شاعرنا ، أنت بنـا ، ونحن بك . أنت في قلوبنا فاجعلنا في قلبك . و «احتمـل غمة البرمكيين» . والبرمكيـون كثير: في الدولـة في المؤسسـات ، في الشـارع، في الشعر.

السمكة الحمراء شفاه زرقاء

«إن مفهـومي «الحداثـة»"ومـا «بعـد الحداثة» يشكـلان أشـد القضايـا إلحاحا في أدب القرن العشريـن وثقافته، ويـدور حولهما جدل واسع ، مما يبرز الحاجة الى دليل مـوثق يلقي الضوء على هذا الموضوع الصعب».

هكـذا بـدأ المترجم تصـديـره لهذا الكتـاب القيم. الكتـاب هـو «الحداثة ومـا بعد الحداثـة» ، إعداد وتقـديم بيتر بـروكر، تـرجمة عبدالـوهاب علـوب، مـراجعـة د. جـابـر عصفور. صـادر عـن «منشورات المجمع الثقافي ـ أبوظبي ـ الإمارات العربية المتحدة».

في مقدمته الضافية يقدم بيتر بروكـر عرضا طويلا لصراع الأفكار وجـدل الرؤى بين المفكـريـن والنقـاد فيما يتصل بتطـور وتعـارض التيارات الحداثية وما بعد الحداثية في الأدب والفن المعاصرين.

ويولي بـروكر ـــ في عرضـه ـ عنـاية واضحـة لبعض النقـاط اللامعة في هـذه الغابة المتشابكة .مـن هذه النقاط ملاحظتـه الذكية حول أن كلا من الحداثة وما بعـد الحداثة تم تفسيرهما وفقا للمثل الجمالية الفكريـة والأيديولوجية الغربيـة. ومنها أن النصف الأول مـن الستينات قـد شـهد عـددا مـن النقاد والمعلقين يتحـدثون عـن ضرورة تقبل طاقات الثقافة الجماهيريـة العامة قبولا إيجابيا وعن جماليات فـن السوقـة والأحداث والنظـم العشوائي للشعـر، وعن الأدب الشعبي الأمـريكي وحلولـه محل مباديء الحداثة النـاسـخة ،وعن الهمجية الدائمة للذة والشهوات.

ومن أدق هـذه النقاط رأى المؤلـف في تأمـلات المفكر الفـرنسي بودريار،حيـث: وجدت هذه التأملات ضـالتهـا المنشودة في «الجنة التي تحققـت» في أمريكا الشمالية، في الأرض التـي لاحضارة لها ، وحيث «تتاح الفـرصة لكل ما راود أحلام أوروبـا لكي يتحقق على أرض الواقع»، فالأستاذ الجامعي الأجنبي عـاشق المظاهر قد انبهر منذ اللحظة الأولى بالغانية الامريكية.

أما فريدريك جيمسن ، فهو يصف ما بعد الحداثة بأنها «هيمنة ثقافيـة » أو نتيجة مترتبـة على رد فعل تجاه الحداثـة ، وعلى تحول حـاسم مـن الاحتكـار الى الرأسماليـة متعـددة الجنسيات ، وهـذا التـوسع الكبير في السـوق العالميـة ومـا صاحبـه من تطـورات في وسـائل الإعلام الالكترونيـة اخترق جـوانـب الوجـود الانسـاني ومستويـاته ، مما أدى ـ في رأي جيمسـن ـ الى ظهور عـالم شـهدت أحواله تغيرات اجتماعية ونفسية مكثفة وعميقة.

وفي مجتمـع الصورة الـذي يـراه بـلا أعماق انمحت الفـوارق والاختلافات، فلـم تعد الأشياء تعزى الى عمليـات الانتاج البشري. فضـاع المضمون العاطفي وضـاع «الهدف» أو المساحة النقدية.

المعنى نفسه يؤكده ستيوارت هال حينما يصف ما بعد الحداثة بأنها الطريقة التي يحلم العالم فيها بأن يكون أمريكيا. فقد تحولت أمريكا بالفعل الى مكان أو مصير يـؤول إليه لا وعي العالم حسدا لما تركـز فيه من وفـرة في التحديـث والتطور والحرية التـي تنبأ بها «الغربيون الصغـار»، ولكن بينما كان العالم يحلـم بأمريكا كـانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحديثة.

عدلي رزق الله

من عمّـــان الى القاهرة ، تطالعنـا نفس هذه العلاقـة التشكيلية بالشعـر ، في معارض الفنان المصري الكبير عدلي رزق الله . وقد بلغت العلاقـة بين الرسـم والشعر عند رزق الله حـدا عميقا جعـل الفنان يطبع ـــ مع معـرضه الأخير ـــ كتابـا كامـلا يحتوي على قصـائد الشعراء المصريين الذين كتبوا فيه وفي لوحـاته نصوصا شعرية أو شبه شعرية . وكان الكتاب بعنوان «كل هذا الشعر» .

وعلاقة رزق الله ـ في «مائياته» ـ قديمة، بدأت حين اقترح الفنان التشكيلي المصري الكبير حـامـد عبدالله ـــ في أول معـارض عـدلي بباريس عام ١٩٧٥ ـ على الشـاعر الكبير أحمد عبدالمعطي حجازي أن يكتب مقدمة المعـرض. ففاجأهم حجازي بقصيدة، ثـم ترجمها عنه المفكـر الجزائري الأصل جمال الـدين بـن شيخ، وحينما عـاد رزق الله الى مصر، ومع معـارضة المتـوالية كـل عام، التـف حولـه شباب الشعـراء، ومع الأيام صارت هنـاك مجموعة مـن القصائد التي تكون بحق ديوانا شعريا كاملا.

يقول حجازي في قصيدته:
«قطرتان من الصحو،
في قطرتين من الطل،

في قطرة من ندى
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح إن غدا مفعم
ولسوف يسيل الدم».

وقد اعتاد الروائي الكبير إدوار الخراط أن يقدم كتابة تأويلية أدبية للوحات عدلي، مع كل معرض جديد يقيمه الفنان. وفي «تأويل أول» الذي تضمنه كتاب «كل هذا الشعر» يقول الخراط:

«تدق جدران قلبي التي ضربت نطاقا حول سماء بيضاء لا أفق لها، شفافيتها عميقة البياض محارية، جفت عنها آباد من البحار العتيقة. ذيل الطاؤوس هو أيضا شعلة قوقعة وهلامية السمكة الحمراء هي شفاه زرقاء بنفسجية تفتر في ابتسامة الموت شبقا».

أما علاقتي أنا بلوحات عدلي رزق الله فقديمة هي أيضا - ودائمة. وعلى الرغم من أنني لم أفرد قصيدة كاملة عن فنه، إلا أن لوحات رزق الله وملامح عالمه هي خيط أساسي دائم في قصائدي، يختفي ويبين، يروح ويجيء، لكنه في كل حال يشكل خيطا من خيوط النسيج الذي أحاوله في الشعر. كمثال: سنجد ظل عالم عدلي رزق الله يأتي بين السطور هكذا:

«لم يستطع أن ينطق الكلمة المسنودة على حافة المائدة،
لأن مثل هذه الكلمات مشبوهة في حالة الشعراء،
فأكتفي بالإشارة الى جمال الوجوه ساعة إنكسارها،
ثم دعاها الى عبور النقاط السود باستدارة خفيفة،
تجعل الأذى في الخلف،
قبل أن يداري ارتباكه في الحديث عن علاقة المائيات بالعصر».

الصديق عيد للروح

«الأطفال والشعراء والطلبة أصحاب روح واحدة» هكذا تحدث رسول حمزاتوف (٧٢سنة) شاعر داغستان العظيم، الذي مر بالقاهرة مؤخرا في زيارة قصيرة، بدعوة من منظمة التضامن الآسيوي الأفريقي، حيث انعقد لقاء حميم ضمه مع نخبة من الأدباء والشعراء المصريين، قدمه الدكتور مراد غالب (السفير المصري السابق في موسكو، والرئيس الحالي لمنظمة التضامن الآسيوي الافريقي).

تحدث حمزاتوف عن ألمه العميق بسبب ما يحدث في بلاده من مذابح وانقسامات وحروب. وقال إنه لا يؤيد المثل الشعبي الداغستاني الذي يقول: إن صديقا واحدا قديما خير من أصدقاء عديدين جدد، لأن الصديق الحق - قديما كان أم جديدا - هو الخير كل الخير. وأوضح أن لقاءه بالأصدقاء من الشعراء العرب والمصريين هو «عيد» وطني للروح، فالشعراء أعلى من كل الأقطار الضيقة.

وكان من المصادفات الطيبة أن مجلة «أدب ونقد» القاهرية، قدمت - قبل مجيء رسول بأيام - ملفا خاصا عن حمزاتوف يحتوي على مختارات من شعره، من إعداد وتقديم الكاتب والمترجم طلعت الشايب وقد صدر الشايب ملفه بكلمات حمزاتوف في كتابه الهام «داغستان بلدي»:

«يخرج المسافر في سفر، فماذ يحمل معه؟ خمرا يحمل. لكن يا ضيفي العزيز لن نتأخر في إكرامك ولن تحتاج الى ما تحمل. الجبلية ستخبز لك خبزا، والجبلي سيقدم لك خمرا.

يخرج المسافر في سفر، فماذا يحمل معه؟ خنجرا مشحوذا يحمل. لكن يا ضيفي العزيز، في الجبال ستقدم لك فروض الإكرام، واذا كان العدو لا يغفل عنك، فالجبلي عنده خنجر وهو سيحميك.

يخرج المسافر في سفر، فماذا يحمل معه؟ أغنية يحمل! لكن يا ضيفي العزيز: الأغاني المدهشة لا حصر لها عندنا في الجبال، لكن لا بأس، أحمل معك أغنيتك، فحملها ليس بالثقيل».

ويوضح لنا المترجم أن حمزاتوف ولد في بيت شاعر، في بلاد تتنفس شعرا، فوالده حمزة ثادا، كان يكتب بالعربية والروسية واللاتينية،وهو الذي عرّف ابنه أن «من عنده لغة بوسعه أن يبني بيتا ويحرث حقلا ويصنع سيفا أو مزمارا يعزف عليه».

كان لحمزاتوف رأي واضح أثناء البيروسترويكا إذ قال: إن البيروسترويكا باتت تعني للكثيرين مهنة لا طبيعة حياة.

يقول حمزاتوف، بحسه الانساني الرفيع:

«رغم أني لست زهرة الخلود، ولست أنت زهرة البنفسج، فسيقطفنا في يوم ما، بستاني أبيض اسمه النهار، وبستاني أسود اسمه الليل. ورغم أنك لست قمحا، ولست أنا شعيرا، فسيحصدنا دونما شفقة، حصاد أبيض اسمه النهار، وحصاد أسود اسمه الليل:

ورغم أنك لست غزالا، ولست أنا وعلا، فلن يستطيع كبح شهوة الصيد، صياد أبيض اسمه النهار، وصياد أسود اسمه الليل.

هل يقتفي أثرنا صياد أبيض، أم يقتلنا صياد أسود؟

ولكن .. ربما أخطأنا الأول.

واهتزت ذراع الثاني!».

الغارة الشعرية

«الغارة الشعرية» وصلتني بالبريد. وهي نشرة شعرية صغيرة تصدرها مجموعة من شباب الشعراء بالمغرب. مكتوبة بخط اليد، ومصورة على طريقة «الماستر» الشهيرة.

العددان الأول والثاني - اللذان وصلاني - يوضحان أن مصدري النشرة هم الشعراء: سعد سرحان ويا سين عدنان ورشيد نيني. ويحتوي كل عدد منهما على مقدمة (شبه افتتاحية)، ثم مجموعة من القصائد الجديدة لمصدريها ومجايليهم من شباب الشعراء.

اتخذ العدد الأول له شعارا يقول: «الشعر مسودة شاسعة

للحياة»، كما تضمن ما يمكن أن نسميه «بيان» الغارة الشعرية. وقد جاء هذا البيان على هيئة «بلاغات» قصيرة حادة اللهجة جارحة. ونظرا لأهمية هذه البلاغات، سأورد هنا بعضها، كأمثلة:

بلاغ (١): نستطيع الزعم أن الغارة الأولى قد توقفت في صلة الرحم الشعري وإمداده بما يكفي من ماء الخصوبة وطلائع الخضرة التي بين أيديكم وأمام أعينكم، إذ تؤكد زعمنا ذاك فإنها في الوقت نفسه تكذب أخبار العقم التي يروجها سعاة الشؤم في مغاراتهم التي تجافيها شمس الشعر، وهي إشاعات لم تكن أبدا بالمضاء اللازم لوصولها حادة.

بلاغ رقم (٤) : أما الذين ولوا الأدبار ، فقد كنا شديدي الرأفة بهم، لقد أطلقنا ذلهم على بعد فراسخ من العطش الكبير تاركين مخيلاتهم الجرداء عرضة للسراب الزلال.

بلاغ (٥) : بالنسبة «لأبناء العائلات» في المقاطعات الشعرية والضيعات المحروسة، حيث يرتع الورثة جيلا بعد جيل، الذين يملكون من صفحات الجرائد ما يكفي لتدثير جحفل من الدببة القطبية ، والذين إذا ما سعلوا أو تثاءبوا أو تمخطوا ، فإنهم يختارون لفعلتهم تلك عنوانا لائقا بـ «قصيدة النثر» التي بدرت عنهم هؤلاء ننصحهم بعدم التورط في غاراتنا ، رفقا بهم من تعنيف آباء صارمين قد يتهمونهم بمرافقة الأشرار ، وربما هددوهم بالحرمان من الميراث.

بلاغ (٦) : «الغارة الشعرية» ،إنها ليست سوى هذه الشتلات من القصائد، ونوزعها بالقسطاس على أصص منذورة لها. إنها هذا الجسر نعبره صوب أشباه لنا في الضوء والأنين، فنجد أنفسنا هناك في انتظارنا منذ أول الخطو.

هي إذن قصائد تنتقي قراءها تماما مثلما تنتقي عاشقة وردة أو فستانا، وربما كانت تفرض أنفاسها عليهم، لكنها يقينا تستجير بهم من زجاج السيارات، الذي كانت ستنتهي الى تلميعه لو أنها عبرت إليهم عن طريق جريدة لا يحترمها حتى نادل من الدرجة العاشرة.

اتخذ العدد الثاني من «الغارة الشعرية» شعارا يقول: «الشعر غارة تشنها الحياة على ضراتها العبوسات».

أما ما يشبه الافتتاحية فقد أجابت على سؤال: «لماذا الغارة الشعرية» بقولها : «إنها هذا الهجوم الأعزل الذي نشنه على أصدقائنا من ذوي القامات الجديرة بظلالها : أولئك يذرفون كريستال القلب مع كل قصيدة، أولئك يغدقون على الشعر أشهى فواكه العمر، أولئك ينثرون الكلمات في وجه العالم مثلما يرجم تل كريم سفوحه المقفرة بقبرات غبراء ».

«ما يحتاج إليه شعراء العالم من ورق لكتابة قصائدهم أقل بكثير مما يحتاج إليه جنرال واحد في حالة حرب أو توجس. وما تتطلبه من ورق كل الدواوين الشعرية الصادرة في مختلف أقطار العالم لا يكفي الجنرال إياه، وأعوانه العبوسين، لتدبيج بلاغاتهم الجهمة عن انتصارات يكذبها الذباب».

«الغارة الشعرية: اختلاس بريء من ميزانية الموت».

كان هذا تعريفا مبتسرا بـ «الغارة الشعرية»، التي تطلب من قارئها ـ كما تفعل المنشورات السرية ـ أن يصور منها نسخة على الأقل ويمررها لغيره من القراء.

ويمكن أن نسوق الخواطر الموجزة التالية على هذه الغارة الجميلة.

أ ـ من الواضح أن ظاهرة مجلات «الماستر» المصورة ، ونشرات الفوتوكوبي التي ازدهرت في مصر عبر السبعينات، قد بدأت تنتشر في بعض البلاد العربية. فلا نستطيع، ونحن نتصفح الغارة الشعرية، إلا أن نستعيد في الذاكرة مجلات «إضاءة ٧٧» ، «كتابات» ، «قاف نون»، «آفاق» ، «الكتابة الأخرى»، «الكتابة السوداء»، «الجراد» وغيرها. بل إننا لابد أن نستعيد «رصيف ٨١» في بيروت ،و «كلمات» في البحرين، و«إسراف» في المغرب.

وبالطبع فإننا ننظر الى «الغارة الشعرية»، في هذا السياق : المستقل، الناتيء، الحاد، المختلف ، بما يشتمل عليه هذا السياق من دلالات اجتماعية وثقافية وجمالية.

ب ـ الواقع أن ظهور «الغارة الشعرية»، وقبلها «إسراف» في المغرب ، يدل أعمق الدلالة على أن ثمة تجربة جديدة تتخلق في الحياة الشعرية المغربية، متواصلة مع مثيلاتها في مصر ولبنان والعراق والأردن والإمارات وغيرها من بلدان عربية. وهي إذ تتواصل مع قريناتها، فإنما تواصل في نفس الوقت السعي الذي تجاهده القصيدة العربية التجديدية في السنوات الأخيرة.

جـ ـ إن اللهجة الحادة والقاسية ، التي تبرز في بياناتهم خاصة، يمكن أن تكون علامة صحية مفرحة إذا اعتبرناها سمة من سمات حماسة البدايات وغليان الروح، وانفجار القرف من عوامل القذى في حياتنا العربية، الاجتماعية والسياسية والشعرية. وهي عوامل تجل عن الحصر. فتحية حب الى هؤلاء المغيرين.

مجلة الجراد

«الجراد» هو اسم المجلة المستقلة التي صدر في القاهرة ـ مؤخرا ـ عددها الثالث . وكان العددان الأول والثاني، قد صدرا ، في العامين الماضيين (فهي غير دورية، تصدر حسب التساهيل) بإشراف الشاعر المصري (السبعيني ، حسب تصنيف النقاد على الطريقة العقدية)، المقيم بأمريكا منذ ست سنوات: أحمد طه.

ويمكن ، في البدء، أن نرصد بعض الفروق الشكلية ـ التي لا تخلو من دلالة ـ التي يختلف بها هذا العدد عن سابقيه: فقد اختفى من العدد الجديد التنويه عن أن أحمد طه هو المشرف على الإصدار. هذه المرة وهناك هيئة تحرير جماعية تضم: كريم دروزة ومحمد متولي ومحمد شندي وماهر صبري. وهناك ثبت بأسماء جميع المشاركين في العدد : شعراء وقصاصين ورسامي كاريكاتير ومترجمين . كما رفع الشعار الذي كان يصف «الجراد» في العددين السابقين بأنها «للشعر المصري الجديد»، وحلت محله إشارة الى أن هذا العدد «للشعر والفنون الأخرى». وأخيرا: فقد خلا العدد الجديد

من الكمية الهائلة من الشتائم التي وجهها العددان السابقان ـ سواء في الافتتاحيات أو في المقالات ـ الى الحياة الشعرية العربية المصرية الحديثة، وخاصة : الرواد الكبار من ناحية، وشعراء السبعينات (حسب التصنيف العقد المؤذي إياه)، المصريين بالذات ، من ناحية ثانية.

سنقرأ في مقدمة هذا العدد: «مجلة تدعي الجراد، مجلة تدعي القدرة على تحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة. يزعم المشاركون فيها أنهم لا يمثلون أية مذاهب أو تيارات سياسية، وأنهم يصدرون عن أنفسهم، كالجراد تماما. يأكلون يابس الشعر، ليفرزوا أخضر غير مستساغ من ذوي الذوق التقليدي. لهؤلاء الواقفين على الأطلال نقول: «قل لواقف يبكي على طلل درس، ما (دره) ـ هكذا في الأصل ـ لو كان جلس».

لن نتوقف ـ بالطبع ـ عند الخطأ الذي ورد في المقتبس الشعري، الذي يقول صحيحه «ما ضره لو كان جلس». وهو الخطأ الذي يشي بأن كاتبي المقدمة لم يقرأوا البيت الشعري القديم في نصه الأصلي، بل هم اعتمدوا على السماع والنقل الشفاهي ولعل ذلك يدلنا على أخطار العلاقة العدوانية التي يمارسها مصدرو «الجراد» مع التراث الشعري العربي. وهي عدوانية لا تخلو من «نفعية» تدفع أصحابها الى الاستشهاد بالشعر القديم اذا كان يؤيد رفض الأطلال والتهكم على القديم ، حتى لو كان «النفعيون» لم يقرأوا الاثنين : القديم المتكلس ، والمجدد الساخر من القديم.

على أية حال ، ربما كان في الأمر خطأ طباعي ولهذا لن نتوقف عنده كثيرا لكي نستطيع أن نحيي هذه الروح الوثابة التي تقف وراء هذا السعي الحار، الطامح للتجدد والتغيير ، لاختراق مناطق بكر لم تصلها من قبل أقدام الشعراء . ولكي نستطيع أن نضع تحت أعين هؤلاء الشباب المتحفز الموهوب بعض الأسئلة الجادة، التي تدعوهم ـ وندعو أنفسنا معهم ـ الى التأمل الصحي الناضج فيها:

أ ـ هل يمكن حقا «تحطيم كل الأطر والقوالب التقليدية الجاهزة» ؟

أغلب الظن أننا نقع في «طوباوية مثالية» جديدة ، إذا مارسنا التغيير أو التجديد بكل هذه «الإطلاقية» القاطعة في الهدم، ونحن الذين رفضنا هذه «الإطلاقية» القاطعة في البناء والنظام والثبات.

ب ـ ألا نستطيع أن نعتبر أن «رفض المذاهب السياسية أو التيارات الفكرية» هو نفسه لون آخر من «المذهبية» والتحزب؟

أليس رفض «الأيديولوجيا» بهذا الشكل الجامد، العدمي، هو نفسه «أيديولوجيا» و«إطار» و «مذهب»؟

جـ ـ كيف ننقذ عملنا من «التورية» المدمرة التي ينطوي عليها اسم «الجراد»؟ فالجراد، في الواقع ،يلتهم يابس الزرع وأخضره جميعا والخشية أن ينسحب هذا الفعل «الجرادي الخرابي» على الشعر، كل الشعر، بأسره، فلا نتمكن من التفريق بين «أخضر الشعر» السابق (الذي يتوجب علينا الحفاظ عليه وإدراك قيمته في سياقه، وتمثله وتجاوزه في آن)، وبين «يابس الشعر» ، الميت، الذي انتهت مدة فعاليته وصلاحيته (الذي يتوجب علينا أن ننظف أرضنا الخصبة منه، بإطلاق الجراد عليه، وتطهير الذاكرة من ديدانه العفنة).

لنستكمل بعض فقرات المقدمة، لنقرأ هذه الفكرة الهامة :«نحن مجلة تعبر عن آراء أدباء شبان،لا يقصدون اكتساب شهرة أو اغتنام مال من ورائها. وإنما يبتغون عرض حالات متدفقة شعوريا قد نسميها شعرا ويسميها الآخرون نثرا، والبعض الآخر ترجمة، في عصر ضاقت فيه الفروقات بين الفنون المختلفة ، واختلطت أفرع المعرفة بعضها ببعض».

هنا ، بحق، فكرة هامة، لأنها تثير قضية الأنواع الأدبية وما شهدته من تداخل شديد في المراحل الأخيرة من تطورها ، وهو التداخل الذي أسماه إدوار الخراط «الكتابة عبر النوعية».

لكن هذه الفكرة الهامة، على صحتها وراهنيتها، لا تخلو من مخاطر، تدفعنا الى تشذيب فوضاها ببعض التحفظات الأولية، المطروحة للحوار والانضاج والتعديل:

من المؤكد أن الحياة الحالية تتداخل في شتى المجالات الطبقات الاجتماعية ، والنظريات الفكرية الكبرى الاتصالات، الوظائف الطبيعية والبيولوجية والفيزيقية. والفنون ليست ـ بالطبع ـ بعيدة عن هذه التطورات، بل ربما كانت الفنون واحدا من أسباب هذه التطورات نفسها.

على أن ذلك لا ينبغي أن يحرفنا عن ادراك أننا سنظل في حاجة الى وسائل إجرائية تميز لنا الحدود ـ لو كانت حدودا ضيقة خفيفة ـ بين الفنون وبعضها البعض، لأسباب عديدة:

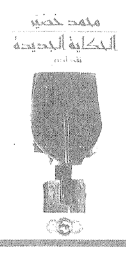
فهذا التميز سيساهم ـ من جهة ـ في سعي المبدع لتطوير نوعه الذي يبدع فيه، على ضوء تاريخ هذا النوع. وسياق تطوره وإدراك شروطه الكيفية المختلفة. كما أن هذا التمييز ـ من جهة ثانية ـ سيساعد نقاد هذا النوع أو ذاك على استبيان ملامح جماله ومظاهر تفرده ومواطن إضافاته الخلاقة فضلا عن أن هذا التمييز ـ من جهة أخيرة ـ سيعين المتلقي على الاستمتاع بالنوع الذي يتلقاه، حينما يقرنه ـ أو يقارنه ـ بالأنواع الأخرى وبنظرائه في مجاله ، وبمدى استفادته من فن آخر، ضمن المناخ الأساسي لكل فن. هكذا: ينبغي أن نفرق بين الداخل والتشوش .

ومع الاعتراف المبدئي بتداخل الحياة والفنون، فإن احتياجاتنا الى ضرورة التمايزات الخصوصية ـ ضمن الوحدة الكلية متناسجة ـ يظل احتياجا ملحا، حتى لا يكون هذا التداخل (أو الإندياح، إن شئت الدقة في حالنا هنا) ساترا ملونا جذابا يداري العجز وقلة القدرة وضعف الموهبة، عند بعض المتنسبين الى الإبداع، زورا وبهتانا. لهذا، تلزمنا جميعا القدرة على التفريق بين التداخل الصحي الغني، وبين التشوه الجمالي . والتفريق بين القفز على الأنواع الأدبية، وبين القفز على اضمحلال الطاقة المنطلقة الحرة.

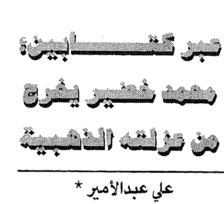
أما تحية الجرأة عند هؤلاء الشباب الطازج، فهي واجبة من قبل ومن بعد. هذه الطزاجة التي تتبدى في هذه الفقرة الطريفة من مقدمتهم الموجزة:

«قد نكون مخطئين في ظننا بأن هذه المجلة سوف توزع أو تقرأ أو تشترى، إلا أننا يكفينا مجدا أننا حاولنا إيصال أفكارنا ومشاعرنا للناس. ويكفي قراءنا التعساء تعبا أنهم تكلفوا عناء التطلع في هذه المجلة ، أو محاولة تصفحها ورؤية ماذا يكمن وراء هذا الاسم العجيب وهذا الشعار الأغرب: جرادة تركب على دراجة بخارية!».

* * *







علي عبدالأمير *

أولا : «رؤيا خريف»

مصائر مقذوفة الى المستقبل

موشومة برعب الراهن ....

يختار محمد خضير طريقة أخرى في اصدار كتابه. بل تكاد تختلف عن التي يفضلها. فهو يبعث باشاراته الاتصالية – كتابه – من مكان يبدو قصيا في ابتعاده عنه. هو الذي عرف عنه مثابرته وتأكيده على فكرة (المواطن الابدي). وحرصه على الانتظام في حياة مكانه (البصرة) دافعا بفكرة الانتماء المكاني من ملاحظات واقعية الى أخرى أسطورية نجدها حتى في التسمية فتنسحب البصرة لتصبح «بصرياثا». مكان ومصائر وعوالم تنقذف من الماضي الى الراهن ومن الماضي أحيانا الى المستقبل. هذا الانقذاف وتقاطع المصائر، غالبا ما يتم بأجل القطيعة مع الراهن. الراهن الذي أحال المكان الى علامات رعب، ثمة الحرب وثمة نتائجها: «فالمدينة ذاتها تغص بالحشود الوافدة إليها من المدن الأخرى، جنودا وصحفيين ومراسلين ورجالا يقتفون آثار أبنائهم المتوجهين الى الجبهة امتلأت بهم الشوارع والساحات والفنادق وخيام الطريق. بل إن هذه القطيعة مع الراهن والانتقالات الماهرة كلعب على الأفكار والصور والتشخيص الواقعي – التاريخي، يضعه محمد خضير في شبه تمهيد سبق كتابه «رؤيا خريف». الصادر عن دار أزمنة – الياس فركوح – عمان ١٩٩٥ وبدعم من مؤسسة عبدالحميد شومان فيقول : «وهل من موضوع، كالحرب، يتقدم بالمحال على الممكن ويسوغ الشطوح الرمزي مآلا للحقيقة المقيدة، ويسبق المطلق المجرد فيه الملموس المقرب؟ أوليست الفواجع جهة للفراديس؟ فالمدن المحاصرة تلفظ أهلها وتزحف الى الصحراء، وتستجير بزمانها وترحل الى مبتداها، والكتابة تنحرف عن سكتها وتطارد اشاراتها معناها، والمخيلة منكسرة. والمؤلف طريد، وحيد، محاصر، حيران، غريب.» .

القصص هنا في مجموعة «رؤيا خريف» تتحدث عن الوقائع بوصفها رؤى. هناك دائما رؤى، لا أحداث، ومن هذه الرؤى يمكن للكاتب أن يعيد تشكيل مدياته كما يريد من دون أن يقطع عنها محمولاتها وإشاراتها الواقعية فتبدو وكأنها تخفق بجناح الفن وترحل الى آفاقه الخلاقة، في الوقت ذاته فهي تأخذ من الواقع بؤرا تشغل تلك الرؤى وتدفع بها. الشخوص والأفكار والنسيج كله يبدو في القصص وكأنه يطلع من (ميثولوجيات) المكان، ثم تمضي الحكاية وبكل أزمانها الى منطقة متخيلة، منطقة تعيد بناء ما تهدم وتحيل واقعها المدمى والمتشظي الى نوع من المأثورات التي لابد من إقامة علامات لها في المدينة، أبراج، عمارات، شكل جديد للمدينة ومن خلالها يمكن قراءة تاريخ الوقائع المرعبة التي تجسدت على أرضها. الكاتب هنا مسكون بيقين المكان وتحوله الى نقطة ارتكاز جديدة للمعرفة، للمعالم الحضارية، للحكمة، بل ان المعالم المتغيرة دائما يختارها وهي تطابق ذلك اليقين. يقين خروج المكان من شظفه وبؤس علاماته الى الاندراج الطبيعي في البناء وتقويم الأثر وإصلاح ما تهدم. محمد خضير يحيل الرموز التاريخي والأحداث الماضوية الى علامات ذهنية وبسلاسة نجدها تتلاقى مع إشارات واقعية تحولت هي أيضا الى علامات ذهنية، وبطريقة الرسم المتأني

★ شاعر من العراق يقيم في عمـّان

نجدها تتحلق في معطى جديد، وكأنه يرسم للمكان ميثولوجياه الشخصية، «أتراحاسيس، سنحاريب، الجاحظ، بديع الزمان، الحريري، بدر شاكر السياب، جيكور، ساحة أم البروم، جندي جريح وشاعر في الحرب، حانة الوردة البيضاء»، ثم فندق «الحكماء الثلاثة»، المكان الذي نجده وقد أصبح ملتقى للمصائر هذه والأشخاص الذين ينقذفون الى المكان لتفحص علاماته المتناثرة، ويصبح بالامكان التعرف على عبارة رؤيا (شمش): «لتشرق شمسي على أرض الجنوب وليمتد قوس قزحي على البحر بوابة تعبر منه سفن العالم». أو تلك العبارة التي يقولها (سن) المنير والتي تكشف عبر اختيار الكاتب لها، فكرة توقه للعبور من الراهن صوب أوقات أقل رعبا واحتمالات للتطور الطبيعي وزيادة الفاعلية الانسانية: «لينقشع الغبار، وليتوقف المطر الدموي، ولتتدفق السيول الغزيرة فتغسل الأرض من الدماء والجثث وتجرف بقايا الأسلحة المحطمة . وليظهر السهل الأخضر يشقه نهر الحياة جاريا الى البحر البعيد» .

هذه الإشارات عن قوة النسيج في واحدة من قصص محمد خضير، تأخذنا الى نوع من التشكل المعرفي العميق الذي يصبه الكاتب في قصصه. إنه يأخذنا الى نوع من المكابدة التي لولاها ما جاءت فكرته في القصة بهذه الدرجة من الاقناع، فهو ببراعة ودقة علمية يرسم لنا برجا في قصة «رؤيا البرج»، هو حاذق فيها كمهندس مجدد، ولولا براعته في البناء لما كان مقنعا في رسم تلك المتاهات التي ينتظم فيها البرج كرؤيا وأسرار. كذلك الحال في قصته «حكايات يوسف» المبنية على جوهر إنساني بسيط يبدو مشعا وسط تلك الدهاليز والأسرار التي يحتويها مبنى جديد تشكل: «عندما اعدنا بناء المدينة، بعد الحرب» .

بينما في قصة «داما، دامي، دامو» نجد تلك القدرة على تحويل اللعبة الشائعة الى تراتب ذهني وفكري وقراءة عميقة لتصادم الأفكار. إنها قصة تقوم على فكرة البناء التركيبي فيما هذا البناء لا يصب في خدمة الشكل حسب، بل في حسن وقع المتن الحكائي لها. وهذه تتطلب معرفة بقوانين اللعبة وجاءت هنا مزدوجة، اللعبة الحقيقية ولعبة الكتابة أيضا التي ترق لغتها هنا عند محمد خضير، حتى عندما يذهب الى وصف تفصيلي كهذا: «لعبة الداما، سيدي، لعبة الأعمار القصيرة، سأبرهن أمامك امتداد المسافة في حدود الرقعة، وكيف أن مصيرنا لا يساوي مسعانا، وأن أزماننا أطول من أعمارنا، انتظر كلانا هذا اللقاء ليختبر صدق برهانه ويقارع البهتان، إن كنت مستعدا فضع كلمتك في مربعات الافتتاح كي أسمع قرقعة أحجارك» .

ومثلما أشرنا الى قدرة التشكل الفائقة للمعارف والأفكار في قصص محمد خضير المنوه عنها، نجدها مرة أخرى تتكثف في قصة «أطياف الغسق». فهو هنا يحدثنا بوصف العارف والمدقق لمفاهيم الفيزياء الحديثة – البصريات بخاصة – كذلك برامجيات وتقنيات الحاسبات وقدرتها على اختزال المعلومات وتنظيمها. فهو يأخذنا الى مزاوجة بين هذا العالم التقني – إذ يتحقق في مدينته المتخيلة ـ وبين عوالم (فطرية) تتمثل في وجود الحفيد الرابع للنحات الفطري العراقي منعم فرات!، وينشغل هذا الحفيد بمهمة تشكيل أطياف الغسق عبر المعاونة التقنية في تجسيد رمز حي ومؤثر للمدينة يقام على أطرافها. في متن النص القصصي نجد كشفا لواحد من المعالم العراقية الفياضة، إذ نقرأ هنا في روح وخيالات وسيرة منعم فرات، ونقرأ في ميثولوجيا وقته الذي انفصل عنه ليعبر عنه بما عنده من روح. خروج المدينة من رعبها. ثيمة تكتمل مع توالي النصوص، ففي قصة آخر الكتاب نقرأ: «اكتمل بناء المدينة، وحق لها أن ترتبط باسم تعرف به بين المدن المحيطة التي تفتت وحالت الى خرائب وتلال وأعمدة مائلة» . ومع هذا البناء ثمة المرقاب، مثلما ورد البرج، ثمة طابق المرقاب مثل مفاتيح الحاسوب في قصة أخرى ثمة الشاشة. وهذا كله توق الى مستقبل سيأتي، ولكن ليس عن طريقة بديهية التطلع البسيط، بل ثمة تساؤلات فيها من تلاقح الأفكار وتصادمها ما يقلق البديهية ويجعلها أشبه بلغز ذهني وممر الى اكتشاف المعرفة وهذه تتجمع في كتاب فريد حمل عنوان (كتاب التساؤلات) ويحفظ في (دار المحفوظات) الذي يعمل فيه الراوي.

«قصص هذا الكتاب، متضامنة، رؤيا واحدة، متكافلة في البراهين التي تجليها. متكافئة في النتائج ولم تكن لتبدو كذلك حين نشرتها متفرقة. إذ أخذتها الظنون على انها أقباس مشتتة، ترتضع من منابع بعيدة وهاهي ذي تجتمع وتتراص. تعرضها البراهين المتكافلة، رؤيا تتغذى من مراضع موضوع واحد، موطنه (بصرياثا) وزمانه زمانها، زمان حربها وسلامها».

ثانيا «الحكاية الجديدة»

سيرة نظرية تنساب في مجرى مجاور لنهر النص القصصي.

في العنوان الثانوي الذي وضعه الناشر على غلاف كتاب محمد خضير «الحكاية الجديدة»، تم ترحيل جنس الكتاب الى النقد فقد وضعت عبارة – نقد أدبي – بينما هو ليس كذلك تماما، فالكتاب هو مجموعة محاضرات سبق لمحمد خضير أن قدمها لجمهور من الأدباء والطلبة، أنها محاضرات تمت

إعـادة صياغتهـا في الكتاب لتغـدو مقالات: «ومـا زالت هـذه المقالات تحتفظ بذلك الطابع التجريبي المنفرد، فلـم تدخل في حساب النقد الأدبي ومنهجيته، ولا في مداخل النظرية الأدبية ومصـادرهـا، الا بما سمـح المدخـل المشترك بين التجـربـة الخاصة والمبدأ العام.».

هي مجمـوعة من النتائج الشخصيـة التي توصـل إليها الكاتـب في بحث مطـول حول الحكـاية، أسرارهـا تفاصيلهـا عناصر تكونها وكـذلك تأريخيتها ووظيفتها أيضـا. ومن ثم فهي براهين بسيطـة في اشكال القص يحدو الكاتـب الأمل في تثبيتها مثلما فعـل من قبل ألان روب غـرييه في (نحـو رواية جديـدة)، وميشيل بـوتور في (بحـوث في الروايـة الجديدة)، وأمبرتو إيكو في (العمل المفتوح).

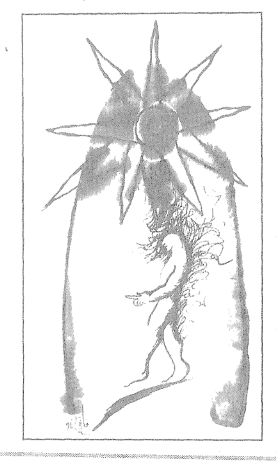
الكتـاب تضمـن عـدة فصول تتضمـن رؤى الكـاتـب في الحكـايـة ومقتربـاتها في النـص القصصي، وأغلبهـا كـانـت تتمحور حـول سؤال نشط وذكـي وجوهري: «أي دافع هائل خلف أو أمام هذه الرحلة الطـويلة؟ لماذا هذا الانتزاع الرمزي والتحليق فوق الطبيعي، وفوق الواقعي على عالم البشر؟

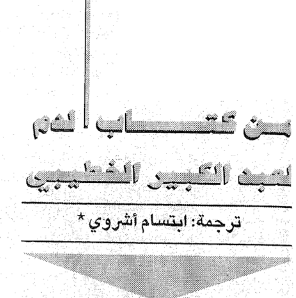
ما من إجابة كاملة ما دامت الرحلة مستمرة.»

يأخـذنا محمـد خضير الى «عصور الحكـاية» ويسميهـا عصر النشـأة، وعصر اكتشـاف الحكـايـة وعصر العـودة الى الحكاية. وهو العصر الذي عاد فيه أكثر من كاتب الى «كهوف الرمز المغلفة بالأحداث الخيـالية حيث البشر يفقدون أنوفهم، أو يخترقون الجدران بسهولة، أو يتجاوزون جاذبية الأرض دون عودة». ونقـرأ في أصول الحكـايات الغـربية، الايطـالية والانجليزية.. نجد عناصر الاتصال مع الحكايات التي يزخر بها الشرق، هنا يقـدم الكاتب لابديهيـات التأثر وما نقـل عن استفادة الغرب مـن الشرق في بناء حكايته الخياليـة، بل يقدم تحليلات تاريخيـة سوسيولوجية في هـذا الشـأن: «إن انتقال الحكـايـات العربيـة والحكيمة الى أوروبـا يعد أسطـورة بحد ذاتها، فقد عكف الرهبان والرحالة في الخفاء على ترجمة نسخ عربية وهندية وأحيانا من ألسنة التجار والمسيحيين الهاربين من الـدولة الانـدلسية في ظـروف خياليـة وغامضـة. وكان الصراع من أجل الحصول على النسخ الأصليـة يتم بأساليب أكثر تعقيدا وغموضا. كما كـانت النسخ تختفي أو تضيع أو يقفـل عليهـا في مكتبات الاديـرة والقصـور، يحذف منهـا أو يضـاف إليها» . ثـم يـذهب الى تـوصيـف للحكـاية حين تـم تأصيلها كعنصر للتداول الذهنـي والمعرفي في الغرب ويسمى طرفي التداول بين الحاجـة الذهنية والحسية للنـاس من جهة وبين التفاصيـل الجديدة لـلأحداث في الـواقع والتـي كانـت تصعد على حساب انهيـار القيم القديمة. فيما يسمـي عناصر الخصـب في الحكايـة العربيـة ويعتبرها خـروجا على عمليـة القسر التي طبعت الحياة العربية في أغلب فتراتها. ومن عرض كهذا لعناصر الحكاية وعصـورها الى تشخيص لمهمة القص، والمهمة الأثيرة للقصاص، فهو عند محمد خضير، مثلما حرفي صغير، سليـل المهرة في العمـل اليدوي والـذي يتصاعـد عبر عملـه الاحسـاس بالتـأمـل والبـطء، والدقـة، والاخـلاص، والزهد، والكفاف. ويذهب عبر هذا الى كشف آرائه الشخصية عن بعـض ما يحكـم كتابـة القصة عـراقيا وعـربيا، وسبـل الخروج من الانماط والعـودة الى روح الحكـايـة ونبعها. فيما حفـل فصل «القصـاص المجهول» بصيـاغات عـالية لفكـرة التناص بين ما يكتبه القاص حقا ويكونه في الواقع من سيرة، فيتـوقف عنـد زعـم مـؤلفي القصـص على أنهم يستمـدون أحداث قصصهـم مـن واقع الحياة، بينما «النص لا يـؤلف أو يصنع، وانما هو يوجد، بصـوره وأفكاره في الطبيعة، فيجلبه (المؤلف) الأخير الى المكان والزمان اللذين يناسبانه».

ولكتاب القصة أو الحكاية، مدينة وهمية مشتركة، فهناك عناصر واحدة، هـي عناصر الحلم، ورموز تتصـل بين أقاليم قـد لا يجمعهـا الا الخيـالي، هكذا أثبتـت بـراهين القصـة أن اليوتوبيـات ليست خارجنا. وهذه البراهين يـرسم لها محمد خضير خطاطـات من جهده الشخصي، فيهـا توضيـح لطرق التأثير والتتـابع مـا بين نواة القصـة، اليوتـوبيا، البحث أو السفر، المخطـوطة وعلاقتها بـالواقع، المؤلف أو الـراوي ثم التشكل عبر النص. هذا يشكل لاحقا القصة، علاقتها بالتمثل الذهنـي ثم من كل هـذه العناصر هل ستكون ثمـة دلالة على وجـود المؤلف؟ أم انها تـدلل أصلا على مجهوليتـه؟ .. أسلوب الخطاطات الشروحيـة، يستخدمها الكاتب في فصـل آخر من كتابه، هو «مجرات التأثير» للتدليل على فكرته التي يرى فيها بأن الآثار الأدبيـة تترتب بتعاقب تاريخي ذي بؤرة مـركزية جـاذبة يمثلهـا (أثر أصلي) يـولـد حولـه مدارات متراكـزة، متوالية. وعطفا على فكـرة اليوتوبيا وأثرها في الحكـاية ثم في شكل القصـة، يبحث مطـولا في «مدينة الـرؤيا» ويـذهب الى تفصيلاتها، هندسيـا، معرفيا، خلاصة بحـث وتوق انساني ونماذج مـن علاقـات تتصـل أو تنفصـل.. وفي آخر كتـابـه، يتحـدث محمد خضير في لقـاء أجـراه معـه الشاعـر ريـاض ابـراهيـم، حـول عنـاصر الكتـابـة القصصيـة. في تجربتـه الشخصية... متعة لا تضاهى في صياغة الكتاب لغويا وعقليا وإحكاما في النتائج وأسلوب عرضهـا.. أبعد عن منهجية النقد كانـت (مقالات) محمد خضير في كتـابه «الحكايـة الجديدة». ولكنها الاقرب الى دقة التوصيف وعلميته...

* * *





من كتاب الدم لعبد الكبير الخطيبي

ترجمة: ابتسام أشروي *

لندع قليلا النظرة تنساب فوق مفلحة الجدران، لندعها تتدفق ن المرمر، من الجص أو من الخشب، فوق كل مادة تتوهج بفوران ن الحنين. يتقدم الفسيفساء بدوره في حلة المغيب. فوق الكتابات خطوطة بعناية على الجدران. بذخ نفيس منح من كل الأزمنة لهذه زخرفة التي أبدعتها أياد دقيقة. الى أين إذن يفضي هذا الخيال رفيع؟ انتقال الحجر بين السماء والأرض. من الحظوة العظمى أن لم بالزوايا والجدران والأقواس وهي تنقلع من أسسها لتتجه حو السماء.

أيها الطفل الذي لا ينسى، تقدم نحونا مبتسما، تقدم بنفس تواطؤ السري. اخلع خفيك وهناك اجلس القرفصاء، هذه الحركة بسيطة ستكون دائما بالنسبة لنا متحلية بالغنج، رشيقة، مزهوة، كأن جاذبية الأرض لا تخضع إلا لخطوات الحبيب المتهللة. تعال! اخترقنا في الجسد النوراني لملاك حي!

في حديقة الملجأ كان ماء الحوض لازال، مستيقظا بوداعة سياء المساء، ينبع في وسط الفناء. بين خطوتك وخطوتنا ليقيس إيقاع الكائن. أليس نبعنا السري مأخوذا، بنفس الهالة الجريحة؟ نعم،لتداعب يدك الماء قبل أن تشرع في تأمل وجهك! خلال هذه المسافة، تكفي أغنية الماء لتحمل الزبد حتى بريق حدقتك لكي يكون الماء مطلقا، بشكل غريب. إننا نتصور مدى الرعب الكامن في اختيارك. نعم سوف تكون واقفا أمام الحوض، عاريا من ثيابك الخفيفة، متبخرا، ومع ذلك سوف تكون قريبا جدا منا. سوف تخضع للاختبار، سوف نعرف كيف نحبك في فنائنا الخاص. هكذا تنتهي جلسة المساء. لكن يتعذر علينا مسبقا أن نجيب على شتات اللامفكر فيه. من خلال هذه الشهادة ربما يعود إلينا أولئك الذين يشاطروننا مجازفة الروح، ثمالتنا في الموت. أيها الطفل الذي لا ينسى. نطالبك تماما بضرورة قانون الصمت قبل أن نجرك.

في القاعة المعتمة كان الشيخ جالسا، الى جانبه المريد. من خلفه يجلس الأتباع قبالة الجميع. النديم صمت، صمت مثنى بهبات مشتتة. أي قدر اختار أن يحيا هذا الملاك بين ذراعينا وقد أغبش بتمارين روحية عديدة؟ ألم ننتظر إشارة إشارة واحدة لظهورك؟.

يأخذ النديم الناي ثم يشرع في عزف بعض الترانيم المتناثرة، متناثرة بشكل متزايد وكأن الصمت بشفافيته، يتشرب كل وميض

* شاعرة من المغرب.
لوحة للفنان نور الدين فاتحي ـ المغرب.

الليل. قد تكفي حركة واحدة لتصبح موسيقى العالم حقيقية مجسدة بذاتها في تصور جسد أندروجين. ممزقا بلبابته الخاصة.

هبوب خارج هذا المشهد يساير ترنم الصمت اليومي. لقد بدأنا نعانق روحنا لكي نستمع إليك. مازلنا غرباء حيال رقتك الموسيقية: من يمنعنا لكي نموت ثمالى؟ لقد فككنا شرخ صدرنا لكي نستقبلك رجلا وامرأة منفيين من انتظارنا الطويل. انظر: سنسرح الى الأبد عقلنا ونومنا. سنتعلق بعتبة يدك الى الأبد. أيها الطفل الذي لا ينسى. لقد ظهر ملاك مثل رعشة الموت. بهاء، بهاء، محبيك بألم شاروفيمي. ماذا تخفي تحت ضمة أصابعك؟ هل أحسسنا بتموج لمسة يدك على الناي دون الاحتراق في مرآة إيقاعه. فلتتمزق جلالبينا من نفسها لكي نولد فيك من جديد!

إن الموسيقى تستهل قدرنا فنؤمن بعقابنا. يقوم الشيخ بإشارة يقف المريد ويشعل الشمعة الموجودة على نفس المسافة بين المريد والآخرين. يصب الجميع اهتمامهم على النديم من خلال إشراقة اللهب. يبدأ الاستغراق في تأمل الوجه وفقا للطقس المعتاد، عند مغيب الشمس. يلزمنا بزمن لا يمحى لكي نسير حتى نسمة الصباح علينا من خلال مجهودات قصوى، أن ننفك من كآبتنا،أن نقصي رغباتنا الأكثر حسية وأن نتجرد شيئا، فشيئا من هذا التيه المرتج لفكرة الناي، الماء والشمس. وإن كنا نتخيلك في بريق غمزة العين تطير مثل ملاك شفاف. وقد تجردت من زينتك الواحدة تلو الأخرى وفقا لنعومة تلاش سماوي. سوف نكون رفاقك في الطريق نحو ثمالة الموت.

إذن دع نظرتك الصافية شديدة الصفاء تسري بيننا بحيث تشعل كأس النبيذ. لقد عدنا الى الليل ونحن نخشى أن نفاجئك في هيئتك الهشة واليائسة: لقد أشرعنا حواسنا الخمس لزينتك، لهديك الشبيه بكنز من السماء. أفنينا قبل نهايتنا المحتومة لموتنا. أيها الطفل الذي لا ينسى! أفتنا في تحولنا!

لكي يعكس وجه بهذا الشكل كل هذه المجموعة من الأتباع وقد حمل قلوبهم الى درجة انخطافهم بهذيان ملائكي. يجب أن نتصور مراسلة كاملة، خفية من الجرائم والتضليل والمجازر المحبكة. شيء يقارن انفجارا أحمر للشرق. حين يصيب التاريخ بمثل هذا الغضب يناصر الشعر التمثل الفائق لكل واقع، متهاويا في افتتانه بالعالم. في هذا التاريخ المتفجر سوف تنبثق خرافة صوفية جينجيس خان«الامبراطور الاوقيانوسي» ، الذي هيأ قبائله الرحالة من أجل غزو العالم. مبددا الدول والمدن. مسخرا الناس وفقا لقانون الترحيل الفظ. ما كان يصبو إليه هؤلاء الفرسان في عبور مجنح يفوق كل إرادة بشرية. ذلك من أجل الذكرى الغابرة في التوحيد بين السماء والأرض، الى أقاصي قبة أثيرية زرقاء.من يدري ربما لازال فينا جميع هؤلاء الأموات الغابرين؟ لا يمكن مقارنة هذا الحدث إلا بزلزال... أيها الطفل الذي لا ينسى، بهاء غريب يدعونا الى شرخ كلمتنا . حين يمزقنا الصمت هل منك أم منا ترتجف تراتيل الدم؟ يتذكر الشيخ رؤيته الأولى قبل ذلك، أحسسنا به متضررا من محنته،مهجورا برغبته من الخلود،ومن يدري ربما مزق جلبابه وهو يبكي بعيدا عن نظرتنا ،إنه يقودنا بشجن لكن بغضب مفتعل، يضاعف من بلبلتنا.

هكذا غادر العالم ببطء فأتيت أنت عابدا صوفيا، لتدعونا الى الألم وفق طقس ضيافة انتشائية. يتذكر الشيخ رؤيته الأولى. كان ذلك بمثابة الحلم لتجل خالص.

لن نعرف أبدا على أية مسافة متحركة لمحك الشيخ وهو يتراءى في الحمام الشعبي، أنت بالذات ممدد في شكلك العاري ثابت ملفوف بالبخار، تدير رأسك ناحية حوض الماء الساخن. وإن كانت كل غرفة تعكس الآخرين - مثل لعبة المرايا المغشية بالبخار - فلأن البهاء يشعل البخار الذي يرف فوق أجسادنا. لقد رفرفنا من خطواتنا لكي نخبئك، ونحن نتناثر وهناك في الهمس وعبر استنتاجات غير متوقعة. حين انتصبت واقفا تمزق المشهد.

هذا التجلي المحتفل به عبر نقل الماء سوف يحدث. حسب مصيره في اغتسال من الدم. إننا لا ندري كيف اقترب منك الشيخ في كواليس الحمام ليناديك إلينا وليدعوك الى ملجئنا. ليس للروح مكان محدد. والقلب منفي تائه وسنتقدم الواحد تلو الآخر سنمر باقتراب الدم وقد نسينا ديارنا ونساءنا ذوات البشرة المصفرة. لكن ماذا يعنينا من هؤلاء الأموات المهجورين الذين لا يثيروننا! ماذا يعني كل رونق مجرد من الوجه! سوف نتأهب للمضي بدون رؤوس حتى نقتلع من الأرض.

أيها الناسك الصوفي، سوف تضفي بهاءك على ملجئنا حسب حظوة خطوتك وغمزات عينيك. لطافتك بصمة شر، إننا نقسم إننا سننهد حين تمرئي ضفيرتك شمس المغيب، أمام الشمعة المشتعلة لحظة التأمل. في عراء الكائن، من لحظة لأخرى، سوف نغذي شرايينك - الأكثر اقترابا من التمزق - بالصلاة المطلقة وبولع دون حد. سيكون النشيد. ثم الرقية الاختلاجية، فالصمت، فالمرور ، التيه، الإشراقة ، التصريح، فالتوحد، وبعد ذلك القطيعة، ثم التحول، فانفصال العناصر والأشكال. ثم انسياب جسدك.

أيها الطفل البعيد، ماذا ستغني لتفك شرك تملكنا؟ أية موسيقى من يدك المبتورة ستستقبلنا على عتبة ضياعنا؟ سنراك دائما متخفيا، أخا وأختا، ملاكا وشيطانا، طفلا وحنجرة مبتورة، موسيقى ويدا مقطوعة. أيها النديم الوهيج سوف نهديك للقداس. لكل الأموات الذين يلدوننا. سوف ترتقي عبر الفكرة السامية للجسد الأرفيوسي.

نعم، لتلتهب هذه الصفحات في وهمياتها ولتطر الكلمات الأكثر فجاءة في البريق! أيها الملاك المتخصب، سوف تكون عريسنا باللغة السرية، ولكي نحتفل بخطوبتنا سنحتفي اليوم بالذات بميثاق العفة.

* * *

صورة الليل في شعر امرىء القيس و النابغة الذبياني

شبر بن شرف الموسوي *

الأبيات التي يتحدث فيها الشاعران عن الليل ليست بالأبيات الكثيرة مقارنة بالمواضيع الأخرى التي تناولها الشاعران في قصائدهما نحو وصف الناقة ووصف الفرس والبكاء على الأطلال وغيرها من مواضيع الشعر الجاهلي، إلا أن الأثر الشعري والفني لتلك الأبيات التي قيلت في الليل بقي مسيطرا على نوعية التصوير الفني والابداعي لحالة الليل في الشعر العربي كله إن كان في العصر الجاهلي أو العصور التي تليه. ولا نكاد نبحث في صور الليل عند الشعراء الجاهليين أو المعاصرين إلا وتبرز لنا الأبيات التي قالها هذان الشاعران أو حتى عندما نبحث عن جماليات التصوير العامة فإنه أول ما يواجهنا تصوير هذين الشاعرين لحالة الليل وغيرها من صورها المختلفة والرائعة .ونستطيع أن نؤكد أن شعراء العربية لم يستطيعوا أن يأتوا بأي قيم فنية جديدة لصورة الليل بعد صور أمرىء القيس أو النابغة الذبياني ان كان هؤلاء الشعراء من معاصريهما أو ممن أتوا بعدهما. ومهما يكن من وضعية هذه الأبيات وأثرها في الشعر العربي فان امرأ القيس ومعه النابغة كانا وما يزالان يقفان في مقدمة شعراء العربية الجاهليين إن كان في طرقهما لمواضيع مختلفة أو من ناحية جزالة الشعر وقوته أو من حيث النواحي الفنية العديدة أو في نواحي التجديد في القصيدة العربية. وقد أكد هذا المعنى العديد من النقاد العرب المعاصرين ممن تناولوا الشعر الجاهلي بالدراسة والتحليل، ويقف على رأس هؤلاء الدكتور شوقي ضيف حيث يقول في كتابه «الشعر الجاهلي» في معرض حديثه عن امريء القيس «وأكبر الظن ان فيما قدمناه ما يدل على قيمة امريء القيس فهو الذي نهج للشعراء الجاهليين من بعده الحديث في بكاء الديار والغزل القصصي ووصف الليل والخيل والصيد والمطر والسيول والشكوى من الدهر ولعله سبق بأشعاره في هذه الموضوعات ولكن هو الذي أعطاها النسق النهائي مظهرا في ذلك ضروبا من المهارة الفنية جعلت السابقين جميعا يجمعون على تقديمه سواء العرب في أحاديثهم عنه أو النقاد في نقدهم للشعر الجاهلي. يقول ابن سلام سبق امرؤ القيس الى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء منها استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبه النساء بالظباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصى وقيد الأوابد واجاد في التشبيه وفصل بين النسيب وبين المعنى وكان أحسن طبقته تشبيها ».

ان الذي يهمنا في شعر امريء القيس والنابغة الذبياني هو ذلك الشعر المتعلق بوصفهما الفني والرائع لليل والمعاني والأخيلة والصور التي تولدت من ذلك التصوير والتي ظلت متوهجة وفريدة في نوعها حتى هذا العصر.

أولا صورة الليل في شعر امريء القيس :

لقد وردت معاني وصور الليل في العديد من قصائد امريء القيس والتي سنتطرق الى ذكرها لاحقا على أن أهم وصف لليل ورد في تلك الأبيات المشهورة التي جاءت في معلقته المعروفة والتي يقول في مطلعها:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

حتى يصل الى وصف الليل قائلا:

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه

وأردف أعجازا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

فيا لك من ليل كأن نجومه

بكل مغار الفتل شدت بيذبل

كأن الثريا علقت في مصامها

بأمراس كتان الى صم جندل

وحقيقة فإن هذه الأبيات أو ما يسمى بوحدة الليل في معلقة امريء القيس قد

★ كاتب من سلطنة عمان.

حـازت على أكثر اهتمامـات النقـاد والـدارسين للأدب العـربي والجاهلي خـاصـة، على أن هـذه الشروح والرؤى النقـديـة قـد أسهمت في كشف الكثير من الأبعاد الجمالية أو النفسية.

ان امرأ القيس في البيت الأول يصف الليل بوصف غير عادي انه يصور الليل مثل موج البحر الذي أرخى أستاره على الشاعر لا لكي يسعده ويمتعـه وانما ليبتليه بأنواع الهمـوم انه يتصور الليل بسواده كأنه أمواج لا تنتهي من الأحزان والهموم وعندما نبحث عـن العلاقة الـدلالية بين الليـل وبين أمواج البحر فـإننا سوف نصل الى النتيجة التالية :

أ – الليل = الخوف.

ب – البحر = الخوف

ج – الهموم = الحزن والابتلاء

ويبدو واضحا ممـا ذكرناه أن الليل في معلقـة امريء القيس ليـس هو الليـل الرومـانسي أو هو الليـل العاطفـي أو هو الليـل المعروف. لا أنـه ليل طـويل زمنيـا ومعنويـا، ليل تحتشـد فيه الهموم والابتلاء واليـأس منه ومن انجلائه انـه ليل مهيمن على عالم الشاعر النفسي والخاص والعالم المحيط بالشاعر بحيث ان نجوم وثريات هذا الليل لا تتحرك أبدا انه ليل سوداوي يتصف بكل معـاني السوداوية واليأس انـه ليل بائس لا يوجـد فيه أي معنى أو بصيـص لأي معنى أو نور لأي أمل أو خـلاص وحتى ولو جـاء الصباح فانـه لا يري فـه أي أمل أو نهاية لمأسـاته أو همومه. ان صورة الليل في هذه المقطوعة هي صورة حقيقية من معاناة الشـاعر النفسية وهي صـورة أخرى من حياة الشـاعر البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهر.

ويقترب الدكتور كمال أبـوديب في كتابه الرؤى المقنعـة من معنى عدم وجود تفـريق بين مسافات الوحـدات الزمنية والوقتيـة في تناوله لوحدة الليل في معلقة امريء القيس حيث يتحدث عن تفسير جديد لهذه الحالة اللاوقتية ويطلق عليها وحدة اللازمن.

أما الدكتور عبدالله الغذامي فانه يقدم تفسيرا آخر لتصوير الليل في معلقة امريء القيـس فيقول لو شرحنا الليـل بأنه الليل المعـروف فإننا بذلك نقتـل الكلمة في البيت. ولذلـك فان امرأ القيس يستهـل بيته بواو (رب) التي تصرح بان الليل المطلوب هو ليل متخيل

ثانيا صورة الليل في شعر النابغة الذبياني:

وننتقل الآن الى النـابغة الذبياني فلقـد حقق هذا الشاعـر شهرة أدبية ومكـانة اجتماعية مـرموقة ليس في قـومه فحسب بـل في سائر أنحاء الجزيرة العربية فقد غدا الـرجل سيد قومه وسفيرهم المتجول الذي يـذب عنهم الأذى ويدفع عنهـم الأعداء،كما غدا سيـد الشعراء والحكم الذي يفصـل بينهم فيرفع ويضع، ويقول فيستجـاب له، فقد ذكر صـاحب الأغـاني انه «كـان يضرب للنابغـة قبة مـن أدم بسوق عكاظ، فتـأتيه الشعراء فتعرض عليـه أشعارها، وحـدث ذات مرة أن أنشده الأعشى أبـوبصير، ثم حسان بن ثـابت، ثم أنشدتـه الخنساء بنت عمرو بن الشريد:

وإن صخرا لتأتم الهداة به   كأنه علم في رأسه نار

فقال : والله لولا أبا بصير أنشدني آنفا لقلت أنك أشعر الجن والانس، فقام حسان فقال : والله لأنا أشعر منك ومن أبيك فقال النابغة : يا بن أخي أنت لا تحسن أن تقول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وان خلت أن المنتأى عنك واسع

خطاطيف حجن في حبال متينة   تمد بها أيـد اليـك نـوازع

فخنس حسان لقوله «وروى أيضا ان النابغة قدم مرة سوق عكاظ فنزل عن راحلته ثم جثا على ركبتيه ثم اعتمد على عصاه ثم أنشأ يقول:

عرفت منازلا بعريتنات   فأعلى الجزع للحي المبن

فقال حسان : هلـك الشيخ ورأيته تبع قافيـة منكرة. ويقال انه قـالها في موضعه فمازال ينشد حتـى أتى على آخرهـا وهذه القصيدة من أروع شعر النابغة».

هذه الحادثة وغيرها مما يذكره الرواة تدل بشكل قاطع على المكانة الشعرية السامية التي بلغها هذا الشاعر.

إن صـور الليل عنـد النابغـة مساويـة لتلك التـي وردت في قصـائد امريء القيـس لكنها ربما تكـون مختلفـة في الصياغـة ومشابهة في المعـاني والصور التي جـاء بها امرؤ القيـس الذي ربما يكون هو الآخر قد تفوق في صيـاغة صورة الليل في وحدة الليل التي ضمنتها معلقته المشهـورة، على أن أشهر أبيات النابغة التي وردت في تصوير الليل بصورة فريدة ومتميزة وظلت هذه الصـورة عالقـة في ذاكرة التـاريـخ وفي تضاريـس الجغرافيـا ومحفورة في صفحات الأدب وفي وجدان الشعـر العربي على مر الأجيال تشبيهـه الرائع لسطوة النعمان بـن المنذر كـأنها الليل الذي هو مدركه وتحويله كل خواص الليل المعروفة عن وضعية الليل الـوقتية والكونية الى خـواص أخرى جديـدة تشتمل فيما تشتمـل الادراك وحتميـة الـوصـول الى أي مكـان أو زمـان أو انسـان. وهذه الأبيـات وردت في احدى قصائده التي يمـدح فيها النعمان ويعتذر له.

ويقول في هذه الأبيات:

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

خطاطيف حجن في حبال متينة   تمـد بهـا أيد اليـك نـوازع

وأنا أعتقد أن الشاعر كأنه يـريد أن يدلل على أن سطوة الملك في الـوصـول اليه هـي مثـل سعـة وانتشـار الليل وقـدرتـه في الوصول الى اية مكان في هذه الدنيا، والرأي الآخر هو ان الشاعر يصور سطـوة الملك وبطشه التي هـي إن وصلته فانـه ستكون فيها نهايته.

تأويل عيون المرأة العربية إن وجدت

محمود جمال الدين *



من أعمال الفنانة رابحة محمود ـ سلطنة عمان

(مؤخرا وبمتحف الشارقة للفنون - بيت السركال سابقا كان معرض الفنانات العربيات الأول «عيون عربية» وهذا المعرض «تأسيس وتحريض، بل خطوة الى الجمال والفكر، إنه تشوف الأنثى واختراق الحاضر، إنه الذات يعاد اكتشاف وظيفتها عبر فعلها الفاعل وإنسانيتها». و«قيمة المعرض ليست في كونه يلفت النظر الى أهمية المرأة الفنانة، بل في كونه يؤشر الى قضايا إبداع، وقضايا اجتماع - قضايا حياة عربية، المرأة فيها شريك وفاعل ومبدع». كما جاء في كلمة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة عن المعرض.)

حوى المعرض حوالي ٨٠ لوحة وقطعة خزفية وشاركت فيه الفنانات والناقدات العربيات: حصة المكتوم، بدور القاسمي، حور القاسمي، فاطمة لوتاه، نجاة حسن مكي من الامارات، جاذبية سري وفاطمة اسماعيل من مصر، د.زينات البيطار من لبنان، وفاء الحمد من قطر، وجدان علي ـ الأردن، ميسلون فرج ـ العراق، ليلى نصر وسامية ابراهيم ـ سوريا، كمالا ابراهيم من السودان، فدوى بزارى من فلسطين، شعيبية طلال من المغرب، سامية السيد عمر من الكويت، رابحة محمود من سلطنة عمان، بلقيس فخرو من البحرين. اختلفت التقنيات المستخدمة في لوحات وأعمال هذا المعرض، فاستخدمت تقنيات جداريات الخزف، في بعضها، حضر الخزف واضحا منفصلا أيضا في قطعه المستقلة، استخدمت تقنية القص واللصق بالقماش النايلون والقماش العادي، استخدمت الألوان الزيتية والباستيل والمائيات والاسبراي والرمل، كانت البطولة الكبرى في معظم اللوحات للتعبيرية بحكم أن المرأة تحب دائما أن تطرح قضاياها من خلال إبداعاتها الفنية.

قراءة في العيون العربية

هنا أتعرض لإبداعات العيون العربية بشكل سريع في هذه القراءة الموجزة فأبدأ بفنانات الإمارات، الفنانة «حصة المكتوم» قدمت جماليات ابداعها من خلال طفلة صغيرة في لحظة تعبيرية

★ كاتب من مصر.

معينـة، في اللوحـات بـراءة وشفـافية في التعبير أضفـت عليهـا المائيات المزيـد من الصفاء والنقـاء الطفولي، في بعض اللـوحات تستفيد الفنـانة مـن الزخارف الموجـودة سواء زخـارف ثياب الطفلـة أو زخارف المكـان فتنمنـم بها عـالم لوحـاتها الطفـولي بمحبة وتصنع في كـل لوحة لطفلتها تـاجا في استعارة شاعـرية تعكس انحيـازا واضحا للبراءة والطهـر والنقاء، وبينما يتـأمل المتلقي اللوحات هنـا يتساءل من منا يتأمل مـن؟ الطفلة الجميلة تتأمل المتلقي، أم المتلقي هو الذي يتأملها ويتأمل وجهها الجميل المشع وابتسامتها الطاغية؟

«نجاة حسن مكي»: تقدم هنا أربع لوحات ضمن مرحلتها الفنية الأخيرة التـي تراوح فيها منذ زمـن مرحلة العـزف الفني الموسيقي بالفراشات وريش الطواويس وصفار أوراق الشجر، مساحات لـونية واسعة تلعب فيهـا نجاة هنا بموسيقـاها التي تأخـذ أبعادا درامية أحيـانا يعلو فيهـا الحوار أو الصراع ما بين الأحمر والأسـود والكحلي في ظلال التجـريـد الـذي يستوحـي ويستلهم ما تفعله الألعاب الناريـة في أفق داكن، انفجارات ضوء ومستويـات لونيـة تنبثق فجأة بشكـل برقـي، ولكنه هنـا برق ملون، وتمنحنـا نجاة جماليـة عاليـة بعزفهـا الجميل تشكيليـا بريش الطواويس، هذا الريش الذي له عيـون «تبص وتشوف» وفي خضـم الأزرق والأخضر والأصفـر تتخـذ عيـون ريشـات الطواويس شكل السمك الملون فتستحيل لوحة ريش الطواويس بحرا أيضا، وتتعـدد بالتالي مستويـات قراءة اللوحة ومـن هنا سحرهـا وجمالها، وفي لوحة أخرى تستفيـد نجاة من زخـرفة أوراق الشجر الإبرية فتصنع عالما تتحاور فيه المساحات اللونية المستطيلة المختلفة مع مستوى لوني دائري مختلف فيما يوصل نجاة للوقوف على ضفاف الحروفيـة فيما لا حروفية لديها، إنها تخلق عالمها الجمالي الخاص.

«فـاطمة لـوتاه» : تقـدم أعمالا متميـزة في لوحـات كبيرة الحجـم يغلـب عليهـا السـواد، وهـذا السـواد يعكـس مـوقفـا احتجاجيا على وضعيـات معينة، وهو مستمد مـن كثرة السواد الـذي يغطي المرأة بطبقـاتـه الكثيفة مـن الأقمشـة، ولذا فهـي تستخدم القـص واللصق في لـوحاتها بـالقماش ذاته مطـويا أو مسطحا، لامعـا أو داكنا، وتـأخـذ تكوينـاتها المجردة في أعمالها أحيانا ملامح الطائر المحلق في حلـم له مغزاه، أحيانا تستفيد من هذا القماش اللامـع الذي تصنع منه غالبا بـدلات الراقصات في جعل كائناتها في طقس أشبه ما يكون بالرقصة الغامضة خاصة عندمـا تستخدم الاسبراي الذهبـي، فاطمـة لوتاه تستفيـد من رسومات الأطفال الذين إذا عجـزوا عن رسم النجوم يكتبون في موضعها «نجـوم». هي هنا تفعل الأمر ذاته وربما كـان هذا هو اسم اللوحة، ففي لوحة أخـرى تفعل الامر ذاته ولكنها تكتب في أقصى يسار اللـوحةمن أعلى «نغمات شرقية» وفي اللـوحة التي تكتـب فيها كلمـة نجـوم فعـلا تحس أن المشهد مشهـد نيـازك منبثقة وشهب ساقطة في قتام اللوحـة، تستخدم فاطمة لوتاه في لوحاتها كل ما يخدم عملها الفني وقضيتها التعبيرية.

تقـدم «بـدور القـاسمي » لـوحتين لامـرأتين في لحظـات تعبيرية، ويتجلى تميـزها في حـوارها الجميـل هنا مـا بين الظل والضوء مع التركيز على التعبير في الوجهين في كـل حالة، لحظات بيتية تـؤصل للمكان، فيما تستوحـي الفنانة «حور القـاسمي» أيضا الطفـولة مـن خلال بورتـريه طفلـة مع دميتهـا في لحظة طفولية في ظلال أزرق الحلم.

تقدم «جاذبية سري» هنا أربع لـوحات ، لوحتان تأتيان في إطار مرحلتها الفنية الأخيرة المستمرة معها منذ سنوات، مرحلة استيحاء الجمهـرة البشرية والجموع فيما يمكن أن نسميـه فن استلهام الـزحام، ولوحتان تطـوير لهذه المرحلة، ففي لـوحتها «ليلة مقمـرة» تصير تجمعاتها زهورا وردية تسبـح على سطح الأخضر والأصفـر والتركواز في تبسيطـات جماليـة وجغرافيـا وتضاريس لونية أخاذة من خـلال البقع اللونية التي تعطي كل منها الأخرى نقاء الليلة المقمرة، اللوحة الأخيرة هنا تنفصل فيها جموع «جاذبية سري» في جزر بعضها للرجال/ بعضها للنساء، يبدو هذا ـ رغـم التجريد ـ محسوسا الى درجـة ما، هنا اتصال وانفصـال في نفـس الوقت، حـوار ما بين الكتلتين البشريتين فيما يشبه الجوقـة الاغريقية، هـذا مستوى مـن مستويات الـرؤية، مستوى آخر يعكس الانفصال والتجزر والحالة الأرخبيلية التي يعيشهـا البشر رجـالا ونساء أو بشرا وبشرا، رغم هـذه الجموع فلا حوار، ورغم عدم حضور زحـام المعمار في لوحات «جاذبية سري» هنا الا أن اللـوحة الأخيرة هـذه تحمل معمارهـا المبسط الذي يجعل البشر في هذه اللحظة الانفصالية في خضم المعمار.

«رابحـة محمـــود» فنـانـة عمان الشهيرة في لـــوحـــاتها التجريدية المعـروضة هنا تفكيكية وجوه وملامـح واضحة، فن الأشلاء، اللوحة تبدو أشبه ما تكـون بساحة معركة منتهية توا، ملامح ورمـوز ملقاة في فضاء اللوحة، صراع ينشـب ما بين كل شيء وكـل شيء، ترقـب، تـوجـس، غموض مشـع، انتصـارات وانكسـارات،تحد، إصرار، فيما يشـب اللـون الأخضر فجـأة في لوحة مـا، هل نحن في خضم حياة أم في غابـة؟ تبسيط تجريدي تعبيري واضح من خلال هذه الملحمية لدى «رابحة ».

تطـور الفنـانة البحـرينيـة الانطبـاعية «بلقيـس فخـرو» مراحلهـا الفنية كثيرا هنا ، فبدلا مـن كونها كانت تستـوحي في

السابق «الفريج» البحريني، أو القرية البحرينية، صارت تستوحي واجهات المعمار البحريني فقط - أفنية البيوت القديمة أو مداخلها وواجهاتها - مما يعطيها حرية حركة أكبر على المستوى الفني واستخدام المساحة اللونية وإقامة العلاقات ما بين هذه المساحات بعضها البعض في الإطار الانطباعي، وتبدو لوحات بلقيس هنا بحكم أنها لواجهات ذات بعدين فقط (أي مسطحة) لكن البعد الثالث (العمق) يحضر حينما تعثر بلقيس على درج البيت فتكون فرصة لمنظر بانورامي لمدخل البيت وواجهته بمعمارها الجميل وزخارفها البسيطة.

«وفاء الحمد» فنانة قطرية تستلهم أيضا المعمار القديم والفنون الإسلامية في لوحاتها، وتكون لوحتها أجمل ما تكون حينما تكرر بالتصغير والتكبير تكوينها ذاته داخل اللوحة بالتداخل من جوانب مختلفة، فيما يخلق واجهة صرحية لمعمارها ويعطي لوحتها جدة وتميزا.

الفنانة السورية «ليلى نصير» لها تكنيكها الفني الخاص فهي تقدم اللون في لوحاتها من خلال أشرطة شلالية ينساب فيه اللون كشلال الماء، وفي أربع لوحات هنا، أفادها هذا التكنيك تماما في لعبة التحول من مستوى تعبيري ودلالي وجمالي لمستوى آخر، فأحيانا تكون هذه الشلالات اللونية قضبانا تحبس خلفها سجينات أو أسيرات بائسات، تطل الواحدة منهن بانكسارها علينا في مجرد بورتريه بائس حزين، أحيانا تعطينا فرصة لنرى المرأة التي تنظر إلينا من شقوق اللون سواء كان الشق شق باب أو نافذة، أحيانا انسياب اللون بهذا الشكل يعبر عن تجمعات وجمهرة بشرية، الانسان فيها منساب في خضم النمل البشري، وعلى أية حال فإن هذا العالم الذي يبدو براقا وجميلا من الخارج باطنه البؤس والعذاب. هذا ما أوحته لي أعمال «ليلى نصير» المعروضة هنا..

الفنانة العراقية «ميسلون فرج» قدمت لوحتين أقرب الى الجداريات، هي فنانة تستوحي الزخارف الشعبية والفنون الحروفية البسيطة، خزافة من طراز ممتاز، تحيط تكوينها الحروفي غالبا بدوائر لونية مضيئة للتأكيد عليه أو للتأكيد على أنه ما يزال فنا مشعا، التركواز يعطي عالمها الشعبي سحره الخاص خاصة عندما تستوحي السمكة التي لها دلالاتها، في الميثولوجيا الشعبية كرمز للخصب، معمار لوحتها بسيط ومليء بالحركة خاصة وأنها تجعل لتكوينها أكثر من إطار دائري.

الفنانة الفلسطينية «فدوى بزاري» تؤكد من خلال أربع لوحات هنا على هويتها الفلسطينية فتسجل من خلال ألوانها الحارة والساخنة بدفء وحميمية بعض ما تحفظه الذاكرة عن وطنها، فلسطين القرى، وفلسطين البدو، البرتقال والليمون وجامعاته، وحائكة الصوف في أفق من الرمل والنشامى في سباق هجنهم، ينطلقون في يوم صحو. «فدوى» تقدم فن الحنين.

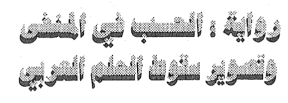
الدكتورة «وجدان علي» قدمت لوحة من تسعة مستويات مستطيلة، تقدم فيها مستوى عاليا من التجريد، اللون أخضر/أصفر/أزرق/برتقالي/أسود. والمساحات اللونية في كل مستوى تخلق جمالية إجمالية، هنا تأويل جديد للطبيعة يخلو من المحاكاة والاغراق في التفاصيل.

«كمالا ابراهيم» فنانة سودانية تقدم لنا المائدة السحرية، وليمة سحرية، وجوه مشوهة فيما يشبه الطقس السحري وجوه نساء، ألوان حارة افريقية، ملامح مبسطة عفوية وفطرية في التعبير، هذا في لوحة، في لوحة أخرى أكبر ذات ثلاثة مستويات مستطيلة تقدم كمالا فنها الزهوري بألوانها الحارة وأخضرها المبهج، هنا فن أقرب الى التأثر بفن السجاد الإسلامي ولكن الزخارف خاصة بكمالا، وفي لوحة ثالثة فيما يشبه غصن الشجرة تتدلى النساء فيما يشبه الثمار/ الأغصان منها في طقس تمرأى - وقوف أو بروز على صفحة المرأة - أحيانا تستحيل المرأة رحما وتصبح النساء أجنة، وتسكن الأجنة رموز ما. هو فن سحري يمكن تفسيره أو تذوقه على أكثر من مستوى. كمالا تنطلق من خصوصيتها ومن هنا تميزها.

نأتي الى «شعيبية طلال» هذه المغربية الفطرية التي تحتفي بها أوروبا والتي لا تعرف القراءة ولا الكتابة والتي بالتالي لم تتعلم الفن من أحد، وهي «محمد شكري» الفن المغربي. فهي مثله لم تبدأ مشروعها الإبداعي الا في سن الخامسة والعشرين، البطولة في لوحات شعيبية لبشر عاديين ولكنها تضع على رؤوسهم هنا تيجانا، إنهم يشبهون ملوك أو شباب «الكوتشينه» في الغالب، ألوانها زاهية، اعتمادها الأكبر على الخط شخوصها دائما في لحظات مشهدية، كأنما هم تحت إمرة شعيبية لتصورهم بفنها الفطري.

الفنانة السورية «سامية ابراهيم» فنها مبهج، وألوانها المستخدمة في هذا المسار المحبب، فهي تنحاز الى التكامل الجمالي في مجمل لوحتها، ليس فقط من خلال التعبير السار على وجه مغنيتها التي تشبه الجواري المغنيات، وإنما أيضا من خلال وردية وبنفسجية اللون المبثوث في حنايا ثوب المغنية وبالتالي في مجمل اللوحة.

***



رواية: الحب في المنفى وتصوير سقوط الحلم العربي

محمد أبو الفضل بدران ★

«ما الذي جرى؟ أقصد لماذا لم نعد نعـرف أبدا فرحة حقيقية ولا حتى أي سكينة حقيقية؟ هل تعرف كيف صدر الأمر بحرماننا من السعادة؟»

هكذا يتسـاءل ابراهيم في صوت مسمـوع.. يعرف أن صديقه لا يملك إجابة عنه ،ومن ثمة فالمسؤول والسائل يجهلان حقيقة ما حدث وما يحدث!

ترى مـا الذي ود بهاء طـاهر أن يقـوله في روايتـه الأخيرة «الحب في المنفى»؟ هل هي شهادة المنفـى والمغترب أو هي بوح الذات المنكسرة أو الأنا الصادقة في لحظات الاحتضار؟ ربما تكون كـل ذلك، لكن اللافت للنظر أن بهاء طاهر قد جمع شتات غربته في جنيف التي ساعدته أن يرى الوطن من حيث يستطيـع أن يراه دون أن تطأ قدمـاه أرضا عربيـة، ودون أن تكون الذات هي التي تـرى بل هي الأنا/ الآخر في بوتقة المنفى.. كـذلك فإن هذه الرواية القائلة التي حمّلها وحمّل – تبعـا لذلك – القارىء هموم وطن كامل على كاهلهـا.. أقول إن الـرواية تطاردك وأنـت تقرأهـا حيث تتحـول من قارىء/ متلق الى متلق/ مشارك الى متلق متهم!! هذا الاتهام في حد ذاته هو ما قصدتـه الأنا الحاكية التي تحولت بذاتها مـن دور البطل الى دور البطل المهمّش في أحـداث الروايـة حيث يتحول الحدث الى بطـل أوحد لا ينـافس وتبدو الشخصيات ديكورا شارحا وليس خالقا للحدث.

تبدأ الرواية بمشهد حب وتنتهـي بمشهد حب أيضا وشتان ما بينهما فالأول تمهيـد لحب سينشأ بين الحاكي/ الأنـا وبين بريجيت شيفـر التي جعلها الكاتب واسطة عقد بين الشخصيات فالأنا/ الحاكي صحفي هجّرته صحيفته المصرية ـ لحبه لعبدالنـاصر بعد الهجمة الكبيرة ضد عبدالناصر ـ الى مدينة أوروبيـة حيث يعمل مراسـلا لها وهو الذي كان مـرشحا ليتبوأ رئاسة تحريـرها ولكنهم أبعـدوه عن مصر بحجـة مراسلة الصحيفـة من هناك وهم يأملون ألا يرسل لهم شيئا وان أرسل فقلما ينشر.

يلتقي في مؤتمر صحفي ببيرجيت التي كانت تقوم بالترجمة لمواطن من شيلي عذّب وقتل أخوه من قبل النظـام الديكتاتوري .. ينشأ الحب بين الأنا وبريجيت، يأتي ابراهيم زميله في الدراسة والذي يعمل ببيروت متحدثا عن أهوال الحرب الأهليـة في لبنان، ويعـود الى بيروت حتى يمـوت وهو ينقـل أهوال صبرا وشاتيلا.

★ أستاذ جامعي مصري مقيم بالمانيا.
اللوحة للفنان موسى عمر الزدجالي ـ سلطنة عمان.

في خلال ذلك يحاكم الكاتب الزمان العربي من أحلام المجد الى هاوية السقوط حيث لا وطن ولا قومية ولا حلم الكل يتهاوى.

تشخيص الفشل:

كل الشخصيات الموجودة في الرواية بدأت ناجحة طموحة وانتهت بالفشل، والعجيب أن الفشل لديه في كل شيء فالأنا/ الراوي يفشل في طفولته بصعيد مصر حيث أمه التي تموت بمرض الملاريا ولا يستطيع إنقاذها، ويفشل في رؤاه العربية التي تسقط أمام عينيه، وعندما يعشق ويتزوج تلك المحبوبة ينفصلان لفشلهما في ايجاد علاقة سوية وعندما يكبر إبناه خالد وهنادي، يفاجأ وهو في الغربة أن ابنه يلجأ الى جماعات العنف، ويتغير الابن تجاه أبيه مشاعر وسلوكا وشخصية.

وعندما يعشق الراوي/ الأنا في الغربة بريجيت يفشلان أيضا لعوامل تدخل من سلطات عربية تفرض عليهما الرحيل ومن ثم الفشل المتنامي.

كذلك فشخصية صديقه ابراهيم هي مرارة الطفولة ثم السجن ثم المنفى والسقوط في دوامة الحرب الأهلية في بيروت والفشل في الحب أيضا، فشادية الصحفية التي كان يعشقها وعندما خرج من السجن تزوجت غيره، والعجيب أن لعنة الفشل تلاحق حتى الشخصيات الأجنبية في الرواية، فبريجيت التي قاست في طفولتها من أمها التي تنام مع رجل غريب في أثناء عمل زوجها، ثم فشلها في علاقة زواجها من افريقي بسبب العنصرية الأوروبية تجاه كل ما هو ليس أوروبيا، ثم فشلها في الحصول على عمل وفي النهاية تفقد الحبيب الراوي/الأنا. والصحفي برنار الذي كان يؤمن بالاشتراكية يفشل هو الآخر فلا اشتراكية ولا علاقة مع ابنه الذي يجافيه ويتاجر بالأسلحة ويصدرها الى القبائل الافريقية كي يقتل بعضها الآخر..

كذلك لم تسلم الشخصيات الهامشية من الفشل، فيوسف الطالب المصري الفاشل في دراسته بالجامعة المصرية يهرب الى هناك ويتزوج من امرأة تكبره أعواما عديدة حتى يحصل على الجنسية غير العربية ليتمكن من الاقامة في البلد الأوروبي، ولكنه يفشل في الحب وفي الحياة أيضا لكن ذلك لا يمنع من أن تشخيص الشخصيات عند بهاء طاهر تشخيص قوي، فهو يسبر أغوار شخوصه، ويعكس بمرآته أحاسيسهم قبل قسمات وجوههم . هذا التشخيص القوي أسهم في تقريب الشخصيات الى المتلقي الذي عرف الشخصيات عن قرب وتحاور معها .

فن الحكي عند بهاء طاهر وعلاقته بالشخصيات:

كما ذكرت آنفا جاءت الرواية في صيغة الراوي/الأنا لكنه ليس الراوي العليم بكل شيء ماضوي وحاضر ومستقبلي، بل هو الراوي/ الأنا المتحدث الذي يجهل ما يحدث ولا يراه الا حينما نراه معه.. ومن هنا يتفوق بهاء طاهر في سبر أغوار شخصياته وتعريتها من خلال تحليل نفسي لرد التصرفات السلوكية الى مرد طفولي عقدي، فابراهيم الذي قاسى في طفولته من خيانة أبيه لأمه في لوحة موازية لخيانة أم بريجيت لزوجها (أبو بريجيت)، هذه الخيانة تنعكس بشكل سلبي لدى ابراهيم تجاه كل النساء، وكذلك على بريجيت، مما جعل كلا منهما يهرب من الآخر.

كذلك فإن المرأة لدى بهاء طاهر واضحة المعالم، ونلحظ لديه إنسانية الرؤى تجاه المرأة الأوروبية فلا ينظر إليها - شأن معظم أدبائنا العرب - من منظار أنها متحللة وإنما يتطلع إليها كامرأة تمثل النفس البشرية، فالخيانة الزوجية موجودة في الشرق والغرب على حد سواء، كذلك فالغرب لديه ليس مناقضا للشرق في صراع أبدي، وإنما يستطيع الشرقي أن يجد في الغربي التفاهم الانساني، فالمتطوعات النرويجيات يقمن بدور انقاذي يفشل فيه بعض العرب.

ويلعب بهاء طاهر بالزمن في الرواية ،فالزمن ليس منظما، وإنما هو ومضات غير منتظمة، وغير مرتبة، ويستخدم الارتداد الذهني Flash back لتوضيح جانب خفي في أبعاد أحد شخوصه، لذا فتغير الزمن هو المرادف لتغير الحدث.

وقد ترك بهاء طاهر فنية الحاكي/الأنا في بعض المواقف ولجأ الى المخاطب كي يدخل المتلقي في الحدث.

كما حاول أن يحافظ على بنائية نمو الشخصيات من خلال الحوار أو المونولوج لكنه أخفق أحيانا عندما لجأ الى المونولوج الهاملتي (نسبة الى هاملت) الذي صار من الاكلشيهات التي ينبغي تجاوزها الا أنه قد تفوق في فنية الراوي/ الأنا الحدث وتأتي أبعاد الرواية كلها من خلال الأنا الا في مشهدين حينما ينسى الكاتب ذاته في لحظاته عشقه المنفوي لكي يتحول الى الراوي/ الأنا/ المخاطب.. وبدلا من أن يروي.. يخاطب.. وتحل كاف المخاطبة بديلا عن هاء الغائب الواصفة.. وقد ساعد ذلك على تغيير الركود الوصفي في الرواية إذ حرّك بذلك ماهية الحكي ودلالته.

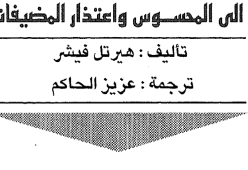
الدلالات السياسية في الرواية:

الابداع قناع يخفي به الأديب توجهه السياسي، هذه المقولة تنطبق الى حد كبير على بهاء طاهر الذي ضمن الحب في المنفى السياسة وأحيانا بشكل مباشر تقريري لا يخدم العمل الابداعي قدر ما يرضي توجهه السياسي ويضر العمل الابداعي، وأحيانا يفككه.

فجمال عبدالناصر البطل الذي يحبه الراوي/ الأنا والاتحاد الاشتراكي، والثورة الاجتماعية ثم رحيل عبدالناصر والانفتاح الاقتصادي ثم السجون والمعتقلات وأحداث الحرب الأهلية في بيروت، وتدخلات بعض الأنظمة العربية .. كل ذلك يذكر بوضوح في السرد الروائي لديه، ولكن ليس بمعزل عن الشخصيات. فالراوي يمثل فترة جمال عبدالناصر وزوجته تمثل فترة الانفتاح، وابناؤه يمثلون فترة جماعات العنف، وابراهيم يمثل مرحلة المعتقلات والمنفى والحرب الأهلية ببيروت، وتمثل شخصية حامد الخداع وتعدد الأقنعة لدى المواطن العربي مع محاكمة للصحافة العربية على امتداد الوطن لآفاتها المتعددة. لكن يبقى جمال أسلوب بهاء طاهر بعد أن عصرته الغربة وصقلته ثقافتها كي يأتي لنا بالحب في المنفى في زمان نضب الحب فيه .. ولكن لوحة الفنان بهجت عثمان على غلاف الرواية متضمنة أشعار محمود درويش «وما خسرت السبيلا» تنبيء أن الأمل ما يزال في الوطن كالحب في المنفى!!

* * *

ضيوف منتصف الليل



خمس مكـــالمات هاتفية حـول ثياب السهرة ورقصة الموتى وحلم العوانس وانتصار الصدفة والعودة الى المحســوس واعتذار المضيفات

تأليف : هيرتل فيشر

ترجمة : عزيز الحاكم

المكالمة الأولى :

«أسمعي ، لقد تلقينا دعوة لحضـو كوكتيل سيقام يوم السبت عنـد منتصف الليل. وأريـد أن أرتدي ثيابـا لائقة. أليس لديك قبعات لطيفة؟» «بالطبع ، لدي قبعة جميلة. لأن ابنة عمـي تهديني دائما قبعات عـديدة لا أستعملهـا أبدا». «لكن نحن أربعة، ونريـد أن نتقدم على شكل رباعي. وكما لا يخفى عليك فالرباعي والخماسي أصبحا موضة اليوم»، «إذن فلتقتسموا القبعة. وتدبروا أمركم».

يبدو أن النـاس يناضلون مـن أجل الحصـول على مثل هذه الـدعوات الغريبـة. وحفل استقبال في منتصـف الليل يغـري بالحضـور والانبساط لبعـض الوقـت بعد سهـرة رسمية ومقابلة أشخاص غير منتظرين . وحدوث مفاجآت مسلية خـلال موسـم مضجر. لكـن منتصف الليـل في كل الأساطير هـو الساعة التي تنفتـح فيها القبور كـي تبرحها الأشبـاح وتخلد لـرقصة الموتـى حتى مطلـع الفجر. هـم أيضا يعـدون ثياب السهـرة. والشيوخ يصففـون لحاهم ويثبتون عرى قمصانهم. والسيدات يبحثـن عن أكاليلهن وعقـودهـن وفـرائهن النفيسـة وتنـوراتهن. والممثلات يتبرجـن لأداء أعظـم أدوارهــن في الحيـاة. والجنـرالات المتقاعدون يلمعون أوسمتهم. والعـوانس يحلمن برقصة فالس في أحضـان فارس وسيم...

المكالمتان الثانية، والثالثة :

بعـد عشر دقائق، اتصلـت بي صـديقتـان رسامتـان وطلبتا منـي بلهجة لا مبـالية مصطنعـة أن أذهب لـرؤية لـوحات أنجـزتاهـا معا. وكـانت إحـداهما لحوحا: «إننـا نتسـلى كمجنونتين ولا يمكننا أن نتوقـف عن ذلك، لكننا في حاجة الى من يـدلي لنا برأيه في عملنا هل هـو قيم أم ينبغي تمزيقه».

غريب أمر هذا التعاون المفاجيء بين فنانتين مزاجهما

★ كاتب من المغرب.

اللوحة للفنان ابراهيم نور البكري ـ سلطنة عمان.

مختلف الى حد بعيد، وأنا صديقتهما الوحيدة، لأنهما لا تعاشران أحدا. وقد بدأ هذا التعاون بمحض الصدفة. حين دعيت «كارسكايا» لعرض بعض رسومها المنقوشة بالخارج، وبحكم أنها لم تشتغل على ذلك منذ مدة طويلة اقترحت على «اشتير هيس» التي تهتم بالنقش أن تعمل معها. وفي اعتقادها أن العمل المشترك وتبادل الآراء والنصائح التقنية سيفيدهما معا. وعوض أن تشتغل كل واحدة منهما على حدة، كانتا تكملان بعضهما لإثراء تكويناتهما وأساليبهما وتنويعها. وكانت النتائج مرضية شجعتهما على الاستمرار في التعاون وإنجاز لوحات - كولاجات تساير ميولهما.

ويتضمن هذا العمل تجاربهما الشخصية، ذلك أن «كارسكايا» ظلت تبحث منذ أكثر من عشر سنوات عن الأشياء الغريبة والمهملة لإحيائها في بعض الكولاجات والوصلات.أما «إشتير هيس» فيحلو لها أن تبدع بمزق الأوراق الملصقة رسوما غاية في الشاعرية. وكلتاهما مولعتان بالتردد على سوق البالي لاكتشاف أشياء غريبة وأدوات قديمة قابلة لأن تكتسي جمالا جديدا في إطار مناسب.

وإذا كانت نفس هذه الميول تنسجم مع العمل المشترك فإن تباين مزاجهما يساهم في إنجاح التجربة. وحين يسرف خيال أحدهما في النزوع الى الغرابة واللامتوقع، تفرض الأخرى حسها القوي بالتشكيل. واذا كان ضبط الوسائل التقنية من طرف إحداهما يساعد على ضمان الصلابة الضرورية، فإن النظرات اللبيبة التي تلقيها الأخرى تأتي في الوقت المناسب كي تربك التوازن الرزين جدا. وقد تتغير الأدوار في كل لحظة دون أن نعرف أي قرار عشوائي سينتصر في النهاية.

المكالمة الرابعة :

«اسمعي» أصحيح أنك الآن تدافعين عن البوب آرت (فن الأشياء اليومية) وتتنكرين لكل ما دعمته من قبل؟».

كلا، يا أعزائي، فأنا لا أتخلى عن أفكاري، وأمقت الأشياء البلاستيكية ذات السعر الموحد، وأنفر من الشرائط المرسومة، وهذا ما يمنعني من تقدير كل فن يزدهي بمضاهاة موديلاته دون أن يتجاوزها. ويبدو لي بعض الاعلانات الفرنسية رديئة وأدرك جيدا المتعة التي تنجم عن تمزيقها. فليعفوني من رسومهم السيئة التي تندس في بعض اللوحات الحديثة والحال أني أقتات بـ «المادة البديلة» حتى لا أصبو الى «غذاء روحي» مشبع.

لكن، لا ينبغي الخلط بين ما يحدث حاليا في المجال الفني. والتذمر من كل عمل فني لا ينتسب الى الرسم اللاتشخيصي. فهناك في الفن المعاصر دوامات ملتبسة لا ندري الى أين تقودنا. ومن المؤكد أن ثمة حاجة ماسة الى العودة الى المحسوس بعد استنفاد التجريد. والبحث عن أساليب تعبيرية أقوى فصاحة من العلامات والخطوط الخالصة. وهناك أيضا، على النقيض من أنصار البوب آرت، فنانون آخرون يحاولون الهروب من الحياة اليومية الى عالم لاواقعي عجيب.

كل هذه النزعات تلتقي في كولاجات «كارسكايا» و«إشتيرهيس»، حيث تتداخل العناصر التجريدية والواقعية. بعضها تدل على أشكال معينة، وبعضها الآخر يخفي معناه الحقيقي. فالريشات والقفازات والمجوهرات تبتهج وتتمسخ بجوار أوراق قديمة مغضنة ومطوية، وثوب منسل وممزق، وليست هناك لوحة تطرح موضوعا محددا، إذ أن كل لوحة توحي بتأويلات متنوعة شتى.

والوجوه التي ترسم على قوالب من كرتون تتحول الى أقنعة مذهلة والسيقان التي تركض، والأيادي التي تنقبض، تذكرنا بالمآسي والمغامرات التي لن تعرف نهايتها أبدا.

ويبدو أن ضيوف منتصف الليل عازمون على التسلي في هذا اللقاء المخبول. وأننا مدعوون بدورنا - نحن المتفرجين - الى مقاسمتهم هذه التسلية.

في بطاقة الدعوة تعتذر المضيفات عن الطابع الارتجالي السيىء لسهرتهن، لكن إذا كن يدعين أن ما يقدمنه لنا لا ينبغي أن يؤخذ مأخذ الجد. فنحن واعون على الأقل بأن أحاديثهن المازحة لن تؤثر فينا، إذا لم تتردد في أجواء السهرة نوتة خافتة وكئيبة.

المكالمة الخامسة، موجهة الى منظمات الحفل:

«أود أن أعرف إذا ما كنتن قد طلبتن، لحفلكن الليلي هذا، كل اللوازم الموسيقية : كالجوقة الصاخبة والأبواق والنفائر، والموسيقى المحسوسة بالأصوات والأصداء. ولا تنسين أيضا الأغاني العتيقة الرومانسية والعاطفية التي سينشدها الضيوف بدورهم!».

ولحظة الانصراف تبدأ المسيرة المأتمية.

* * *

رائحة الأحاسيس

موزة المالكي *



تتحكم في حياتنا وتصرفاتنا وانفعالاتنا مجموعة من المشاعر ، لسنا بصدد البحث في ما هيتها ، أو في ديناميكيتها أو في تدفقها أو في مصادرها ولا لماذا اعتقد الناس - ومايزالون يعتقدون - أن القلب مصدر المشاعر ، وما علاقة إفرازات الهرمونات والأنزيمات بالمشاعر المختلفة، لكن من المؤكد أن المشاعر التي تخضع في التصنيف لمجالات خارج تكوين الجسد وبيولوجيته تؤثر في أجسامنا تأثيرا مباشرا.. فعندما تنطلق هذه المشاعر ، فإنها تترك في أجسامنا تأثيرات كيميائية تغير كيمياء الجسد وتلونها، ولنأخذ مشاعر الفرح مثالا على ما نقول.

الفرح حسب رأي بعض الأطباء والباحثين يحدث في أجسامنا تغييرات كيميائية متنوعة ، قد نكون جميعا لاحظنا نتائجها، إلا أننا لم ندرك الربط بينها وبين مشاعر الفرح.

بعض هذه التغييرات قد يؤدي الى فتح الشهية ، وبعضها يعطي العينين بريقا ليس لهما في الأحوال العادية .. بعضها يؤدي الى أن تسيل من العينين دموع هي التي نسميها دموع الفرح، وهي مختلفة في تكريبها الكيميائي عن دموع الحزن.. وبعضها يؤدي الى تورد الخدين، وبعضها يخلق دافعا للسرور والبهجة أو الرغبة في الانطلاق أو الجري أو الغناء.. كما أن هذه التغييرات الكيميائية الناتجة عن تدفق مشاعر الفرح قد ترهف أجهزة الاستقبال في أجهزتنا الحيوية عدا عن أحاسيسنا ، إذ لا يشم الإنسان إلا ما يشعره بالبهجة، ويصبح مهيأ لتمييز روائح الزهور والعطور والبخور وغيرها من الروائح الجميلة.

في مقابل مشاعر الفرح يجب أن نبحث عن تأثير مشاعر الحزن.. وهو شعور سوداوي. ونلاحظ أنه إذا كان الفرح يخلق فينا كيمياء البهجة - إذا صح التعبير - فإن الحزن يسحبها ويمتصها أو يخمد تدفقها - وبدلا منها يدفع فينا كيميائيات رمادية وإفرازات سالبة تحدث فينا توترا وقلقا وتؤدي الى أعراض سيئة منها الشحوب أو البكاء (وهنا لا نكتفي بذرف الدموع) أو الهزال... ويزيد تأثير الحزن أحيانا فيؤدي الى تهييج «القولون العصبي» أو يشعر الإنسان بآلام مبهمة في مناطق متفرقة من جسمه وقد لا يستطيع تحديد مكان الألم أو نوعه، بل إن الحزن قد يفقد حواسنا القدرة على الاستمتاع بما في الطبيعة من جمال لوني أو صوتي كما أنه يصيب مناطق التلقي بالخمول والبلادة.

★ باحثة من قطر في المجال النفسي
اللوحة للفنان حسين الحجري - سلطنة عمان.

الزمن هو الزمن .. والوجـود هو الوجود . ولن يتغير في اللون شيء إذا تغيرت مشاعرنا .. فلماذا إذن نشعـر بأن الأشياء تتغير؟ مرة تصير بلون وردي جميـل إذا انتابتنا مشاعـر الفرح، ومرة تنصبغ بـالسواد والقتامـة إذا سيطرت علينا مشاعـر الحزن.. إن ما يتغير هو كيميـاؤنا النفسية التـي تجعلنا نكاد نلمـس الفرح ونراه ونسمعـه ونشمه ، كما نلمس الحزن ونسمعه ونشمه.

العود والحناء والعواطف

للعاطفـة فينا ارتبـاطات شرطيـة.. كما أن ذكريـاتنا المختـزنة في أعماقنا مـرتبطة بالروائح التـي نشمها في مواقف الحيـاة المختلفة. إن لبعض الناس رائحة مميزة.. قد تكـون طبيعية وقد تكون مكتسبة ، إذا ارتبطت لهذه الرائحة بشخص مـا ــ وكنا نحمل عاطفة معينة تجاه هذا الشخص ، فإن مجرد التقاط حـواسنا هذه الرائحة يذكـرنا بالشخص نفسه، ويبعث في نفوسنا العواطـف نفسها. هناك إذن رباط شرطي بين الانسان ورائحتـه، أو بين الانسان وعطره، حتى إن العطـور يمكن أن تكون إحدى وسائل العلاج النفسي، لأنها توقـظ في أحاسيسنا ذكريات معينة ، فإذا كانت ذكريات مفـرحة، فإنها تطرد كيمياء الحزن، وتقول لنا إن في الحياة جمالا وأريجا وبهجة وزهـرا وحبا وعصافير، وإن هذا الجمال الذي بعثت الإحساس به رائحة العطر، يمزق فينا براعم الحزن ونسيجه ، ويدفعنا الى أن تنبعث في أجسامنا كيميـاء الفرح التي تأخذنا الى مواطن الحسن والروعة، بل تجعلنا نرى الحسن والروعة والجمال في كل شيء.

والخليجيون جميعا يستخدمون «العـود» في بيوتهم، إما على شكل عطر، أو «دخون» وقد صار العود عطرا خليجيا أصيلا مرتبطا بتراثنا ، وارتبط لدى الآخرين بالانسان الخليجي ، فالغربيون لا يستخدمونه ولا يعرفونه أصلا، والغريب أنه كـان معروفا لدى العرب منذ القديم ، ولكن منطقة عربية واحدة تستخـدمه الآن هي منطقة الخليج ، الأغرب أنه يأتي إليها مـن دول آسيوية حيث لا يقدره سكان تلـك الدول كعطر مميز بين أرقى عطورات العالم.

والنساء العربيات قديما كن يستخـدمن الحناء ، وحتى فترة قريبة ومازلن في المناطق الريفية ، أما في المدن العربية فقد قل استخدام الحناء أو انقرض، إلا في دول الخليج العـربية، حيث مازالـت النساء والفتيات يستخدمنه لاسيما في المنـاسبات الفرحة، كمناسبـات الزواج والأعياد، من هنا صـارت الحنـاء ــ لونا ورائحة ــ مرتبطـة في أحاسيس الكثيرين والكثيرات بهذه المناسبات في حين أن منـاطق أخرى من الـوطن العربي ترتبـط فيها منـاسبات الأعياد مثـلا بروائح أخـرى، وخاصـة رائحة «الكعك». من هنا نستنتج أن للمناسبات أيضا روائحها ، كما أن للبهجة رائحة، وللحزن رائحـة ، وللفرح رائحة، فالـروائح ليست مجرد ذرات تتطاير في الهواء، إنها شـذى تلتقطه الحواس ، فينتقل فورا الى مـراكز الحس والتذكر ــ فتستيقـظ الذكـريات التـي غفت، وتطفـو الى السطح أشياء ووجوه وأحاديث ومواقف ومناسبات.

واسمحـوا لي أن أتحدث عـن تجربة شخصيـة مـررت بها أثنـاء ممارسة العلاج النفسي..

عرفت مـريضة بلغت الخمسين دون أن تتزوج. ولن أحـدثكم عن أعراض مرضها .. لكنني كنت كلما ذهبـت إليها أقطع فرعا من شجيرة ريحان (مشموم) . ولم أكـن في البدايـة أتعمد هذا، بـل فعلته بتلقـائية وعفوية، لأن الشجيرة كـانت قريبة من الممر الـذي يفضي الى غرفتها .. واستغربـت طريقـة تقبلها ذلك الفـرع الصغير مني .. ضمتـه بكفيها قربته من أنفها، شمته بقوة، ارتسمت البهجة على وجهها وأخذت تغني أغـاني الفـرح.. وذات يوم تعمـدت أن أدخـل غـرفتها بـدون غصـن الريحان، فقابلتني بوجوم ، وأصيبت بالتوتر، ثم ازداد انفعالها ، حتى انخرطـت في بكاء مريـر ونحيب شديد. إن الـريحان مرتبط في تـراثنا الشعبي بـالفرح، وهـو وردة الفرح في موروثنـا الجمعي المتـأصل في النفوس ، بل إن «العرائس» كن يعلقنه في شعـورهن قديما.. وهكذا كان غصن الريحان ورائحته يحققان لها أمنيـة دفينة وتشكل لديها ارتباط شرطي بين وجودي وتقبلها لي وبين غصن الريحان.

بين القديم والحديث

ثمة روائح أخـرى غير مرتبطـة بالعطـور أو الزهـور أو الطبيعة، وأذكـر بما قلت في بـداية هـذا المقال : أن لكـل إنسان رائحـة خاصـة، ودعوني أذكر الأمهات الآن برائحة الأطفال المولودين حديثا، والأمهات جميعا يعلمـن ، والعاملـون في مستشفيات الـولادة يعلمون أن لهؤلاء الأطفال رائحة ذات عبق خـاص يميزها ويميزهم .. هذه الـرائحة قد لا تكون محببـة إلا للأم.. بـل إن غيرها قـد ينفر منهـا، لكن الأم تشمهـا برغبة قوية وحنان عظيم، فهي لأنها تحب طفلها تحب رائحته وترتبط عندها الرائحة بطفلها ، فتصير مصدرا وحافزا لحبها وحنانها.

وبالمقابل أثبت العلم أن الاطفال يشمون رائحة أمهاتهم ، وتترسخ هذه الرائحة في الذاكرة وفي أعمـق الأعماق من الإحساس، فيميز الطفل أمه من رائحتها، ولعل هذا يفسر استكانته بين ذراعيها عندما تضمه الى صدرها، أكثر مما يفعل إذا حملته امرأة أخرى بالطريقة نفسها وضمته بالأسلوب نفسـه .. إن شيئا لا يميز أمه عن أي إمرأة أخـرى، بالنسبة لحواسه، سوى رائحتها.

ولعل هذه الملاحظة تعيدنا الى تـراثنا الشعبي الثري والغني بآلاف التجـارب والخبرات والأمـور التـي اكتشفهـا الأجـداد والجدات ومارسوها بتلقائية ، ثم جاء العلم الحديث بعدهم بقرون ليثبت أن هذه الممارسات العفـوية ليسـت خرافـات . وليست عـديمة القيمـة بل إنها تستند الى حقائق علمية أصيلة لم يكن الأجـداد يدركونها، لكنهم كانوا يمارسون النتائج فقط.

لقد كـانت أمهاتنا وجـداتنا يضعن تحت رأس الطفل ثيـاب والده الذي غادر الديار في رحلة الغوص التي قد تستمر شهورا . .هذه العادة ظنها كثيرون تـراثا بـاليا وممارسـات حمقاء، ونـوعا مـن الخرافات الشعبية يجب التخلـص منها .. ولكـن العلم الحديـث أثبت بما لا يـدع مجالا للشك أن الطفـل الذي يتشبـع برائحة والـديه في سنـوات عمره الأولى ــ تختـزن ذاكرتـه وحواسـه هذه الـرائحة، ويصير قـادرا على تمييزهما برائحتهما. وقد أثبتت التجارب التي أجريت في الدول المتقدمة أن الطفل يشعر بالراحة والاطمئنـان والسكينة حين يشم رائحة أمه .. ولهذا فإن أمهـاتنا وجـداتنا حين كن يضعـن ملابـس أزواجهن تحت رؤوس أطفالهن أثنـاء النوم، كن يحققن هـدفين عظيمين في آن واحد..

يشعرون الأطفال بالاطمئنان أثناء النوم ، ويحرضن على التوحد والتواصل مع الوالد الغائب.

ومن هذه التجربة ننطلق الى تراثنا الشعبي فنجده زاخرا. بمئات التجارب والقيم والعادات والممارسات التي نحسبها أحيانا عشوائية عديمة القيمة، بل ربما نظنها نوعا من الخرافات، فيأتي العلم ليثبت أنها تستند الى حقائق علمية مؤكدة وإيجابية ، ولها آثارها النفسية الجميلة الرائعة.

البحر والعشب والمطر

إذا سئل أي منا عن الروائح فإنه ستخطر له على الفور مجموعة من الروائح معظمها مرتبط بالورود والأزاهير ولعله لا يذكر شيئا عن روائح الأجساد ، فإن لفتنا نظره إليها فإنه سيؤكدها ، لكن هذه الروائح التي تؤثر فينا ليست الوحيدة في هذا العالم.. إن لكل شيء رائحة .. هل تذكرون رائحة العشب المقصوص حديثا؟ هل هناك رائحة أخرى تشبهها؟! وماذا عن رائحة الأرض بعد المطر ؟! إنها مميزة جدا، وتبعث فينا أحاسيس مختلفة عما تبعثه روائح الأزهار أو الأشجار.. إن الشعراء والأدباء هم الأقدر على الحديث عن روائح الأشياء والأمكنة... وليس مجرد خيال أن يتحدثوا عن روائح الغضب والفرح والحزن والسعادة إن هذه الانفعالات تغير كيمياء الأجساد، فتنبعث منها روائح مختلفة حسب اختلاف الحالة النفسية ، وليس غريبا على الشعراء والأدباء أن يوردوا بعبقريتهم في كتاباتهم حقائق علمية ، يأتي العلم بعد ذلك بقرون ليؤكدها علميا . ولعلكم تذكرون رواية دستوفسكي العظيمة «الإخوة كرامازوف» والتي جعل فيها الأخوة الثلاثة يمثلون طبقات النفس (الهو، والأنا، والأنا العليا) قبل أن يتحدث فرويد عنها، ولعلكم تذكرون أن جوكاستا قالت لابنها أوديب في مسرحية «أوديب الملك» للشاعر المسرحي الإغريقي سوفوكليس:«لست أول خاطيء ضاجع في الحلم أمه» . كان هذا في القرن الخامس قبل الميلاد ثم جاء فرويد بعد ذلك بقرون طويلة ليستند الى هذه المقولة وهذا الحلم ويتحدث عن «عقدة أوديب» ولعلكم تذكرون أيضا أن شاعرنا العظيم «أبو الطيب المتنبي» وصف الحمّى وصفا رائعا بل وصف أعراضها واستغرب الناس أنها لا تأتيه إلا في الليل ليأتي أبو الطب بعد ذلك فيثبت أن المريض «بالتيفوئيد» لا ترتفع حرارته إلا في الليل ولتكون حقائق مؤكدة لما وصفه المتنبي من أعراض والأمثلة كثيرة جدا.. أحد الروائيين أطلق حديثا على روايته اسم «رائحة الخبز» .. وهكذا ترتبط الأشياء والأمكنة بروائح معينة.

حين نزور القرى نشم لأزقتها وبيوتها وحقولها روائح وشذى يميزها عن غيرها،إن قرى السهل مختلفة عن قرى الجبل، والقرى القريبة من البحر تختلف في روائحها عن تلك التي تنام على حافة الصحراء .. وللمدن روائح أيضا ، وما من أحد إلا ومر بتجربة أن يزور مدينة تفتقر الى الهدوء والسكينة، وتضج بالحركة والزحام والضجيج. وتتصاعد فيها غازات مختلفة ، وكثيرون يشعرون بالضجر في المدن الصاخبة المزدحمة، معظم هذا الضجر مرده الى الروائح التي تملأ فضاءها، ومع ذلك فإن هذه الروائح قد تسكن الذاكرة مرتبطة بذكريات حميمة تضفي على تلك الرائحة ، وإن كانت كريهة بعضا من جمال فتجعلها مقبولة، وقد تصير مفضلة.

ويجب ألا ننسى رائحة البحر، ونحن في الخليج نعرف رائحة البحر جيدا وهي رائحة مألوفة جدا لنا،، وقد تكون رائحة البحر كريهة ممقوتة ولكننا نحب البحر، بحكم الالفة والاعتياد، ولأنه جزء مهم من تراثنا وحكاياتنا وحياتنا، وانطلاقا من هذا الحب ، قد نحب رائحته - وإن كانت كريهة - ونفتقدها إذا ما ابتعدنا عنها.

وثمة ظاهرة لوحظت على مرضى الغدة الدرقية، وهي أنهم يعشقون النزهات البحرية. أو حتى المشي على شواطيء البحار، حيث تنبعث من المياه رائحة يوديه. ومن المعروف أن مرضى الغدة الدرقية يفتقرون الى النسب المتوازنة من هذا العنصر في أجسامهم وفي طعامهم، وهكذا يصير احتياجهم هذا العنصر دافعا الى البحث عنه في كل شيء، وهذا يدفعهم الى البحر ورائحة البحر، فكأن رائحة البحر تتحول الى رائحة الحياة بالنسبة لهم.

وبعد ....

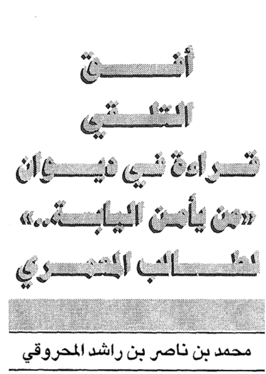
إن في الكون آلاف الألوان .. وليس من لون يشبه الآخر، وثمة درجات لكل لون .. وملايين الأصوات، وقد تعجز الأذن البشرية عن سماع كثير منها كما تعجز العين عن تمييز درجات اللون.. وآلاف الروائح المرتبطة بالأشياء والناس والأماكن.

لقد خلقت الأرض والسماء كأبدع ما يكون الخلق والتناسق، لكن الانسان بتدخلاته العشوائية المدمرة، لم يحافظ على هذا الجمال الإلهي، وهو باندفاعه المتصاعد نحو الاستهلاك صار عدوا للبيئة مساعدا على تدميرها بدل أن يكون عنصرا فاعلا في تنميتها.. وهكذا تتراجع الغابات والحقول والبساتين والحدائق أمام زحف الصحراء وغابات الأسمنت الاخطبوطية ، ويزيد عدد المداخن العالية يوما بعد يوم، وتكتظ الشوارع والطرقات بملايين السيارات الصغيرة والكبيرة ..كل هذا يقتل الطبيعة بكل ما فيها من جمال أمام أعيننا. حتى صار إنسان هذا العصر يبحث حثيثا عن لون الزهرة والورقة والفراشة والعشب الأخضر، وازدحمت في أذنيه أصوات المحركات وهدير المصانع وصار صوت العصفور أو تغريد الطير غريبا في زحمة الأصوات، بل إن من سكان المدن من لم يسمع صوت عصفور منذ سنوات. حتى أطعمتنا اختلف مذاقها، ولم تعد تحمل نكهة الطبيعة .. كما أن هذه المظاهر غير الحضارية (وإن كانت من نواتج التقدم) أخذت تخنق في البيئة روائح الأشياء ، وتنفث في الأجواء بدلا منها روائح ملوثة تخنق أحاسيسنا، وتخلق بلادة وتغيرا نحو الأسوأ في أغشية الشم وأجهزة استقبال الروائح .. لم نعد نبتهج بلون الزهرة وعطرها.. لم نعد نستمتع بمنظر شجرة الليمون أو البرتقال البديع وروائحها .. اختفت من حياتنا روائح العشب والمطر والأرض و «السدرة» والنخلة والياسمين ، ورحنا نبحث عن العطر في قارورة صغيرة يصنعها لنا أحد ما ، حتى العطر صار صناعيا، وليس له علاقة برائحة الطبيعة نهرب الى قوارير العطر لنستبدل بروائح الأحزان روائح الفرح والبهجة والجمال.. ألم نقل إن لكل مكان ولكل شيء ولكل إنسان رائحة !! كذلك لكل انفعال وعاطفة وإحساس ومشاعر رائحة.

***

أفق التلقي قراءة في ديوان «من يأمن اليابسة..» لطالب المعمري

محمد بن ناصر بن راشد المحروقي



تتوارد على المشهد الإبداعي نصوص تدعي الوعي بالحساسية الجديدة، متشوفة ـ بحسن نية ربما ـ الى تقديم الجديد، وتجد ـ للأسف ـ تلك النصوص طريقها الى النشر، مشكلة أكواما من الأوراق والأحبار، ذلك أن الحداثة بثوريتها وتحطيمها لكثير من الأعراف السائدة تظل عسيرة الفهم، فالحداثة كما يرى محمد فكري «... لا تبدو أكثر من إيماضة وعي باهرة أضاءت كل الأشياء فإذا كل تصوراتنا عنها مطروحة للمساءلة من جديد، حالة ذهنية هي، إشكالية باسئلتها، مستقبلية برؤيتها» (٣/٤٥٩)، من هنا يصبح فارق التمييز بين البدعة والإبداع دقيقا جدا.

نستحضر في هذا المشهد القاتم تجربة نعدها مميزة في أطروحاتها ومبانيها، تترفع كثيرا عن هرطقات الأدعياء، ونقصد هنا تجربة طالب المعمري في ديوانه «من يأمن اليابسة...»، هذا العنوان الآسر بأحكامه يكشف بدقة عن الهم المسيطر على الشاعر؛ والموجه لرؤيته الحياتية، وهو عنوان يثير لدينا ما يسميه (هانزروبرت ياوس Ja'uss) بـ «أفق التلقي» حيث على القارىء أن يكوّن صورة ما من خلال عنوان العمل واسم الشاعر؛ بشكل مسبق قبل أن يخوض في تخوم النص الشعري.

واسم الشاعر يجعلنا نستحضر مثابرة طالب المعمري وزملائه من الشعراء الشباب العمانيين والخليجيين على تأسيس اتجاه حداثي أدبي، يحاول مجاوزة النماذج المستقرة لأكثر من (١٧) قرنا، وإذا كانت الصحوة الخليجية ترتبط ارتباطا وثيقا بظهور النفط الذي تعزز إنتاجه خلال السبعينات فقط، أمكننا المراهنة على جدة ما يصبو إليه هؤلاء الشعراء الشباب، وربما الى هذا يعزى وضوح نبرة شكواهم

★ كاتب من سلطنة عمان.

مـن المجتمـع واحسـاسـهـم بالاغتراب ، وسـط بـاديـة تعـج بالجسور والمدن الجديدة:

مضيت أرقب
انكسارات الجسور والطرقات
وقامات الأحياء والمدن الجديدة
انعكاس لوجس الوليمة الشقراء
في نعش الاستمرار (١/١٢)

وفي إطار «أفق التلقي» ذاته تثـور أفكار أخرى تتصل هذه المرة بعنوان الديوان «من يأمن اليابسة ...» ، ويتضمن تركيب العنوان إحالات الى نظائر نصية تذكر ولو من بعيد بـ :

أ - قول أبي نواس :

لا أحب البحر إني | أخشى من المعاطب
هو طـين وأنا ماء | والطين في الماء ذائب

ب - قول الأخطل الصغير:

فجاوبتني ودمع العين يسبقها
من يركب البحر لا يخشى من الغرق

يتصـل النص الأول بما عـرف لـدى أبي نواس مـن روح عبثية تتلفت إليها الآن الدراسات الحديثة؛ لاسيما في نصوصه المحـرمـة، وعنده أن البحـر هـو الأنثـى التـي يصـدف عـن مضـاجعتهـا الى البر/الغلمان، لما يشعـر بـه مـن استقـرار وصـلابة، فهـل يحمل عنـوان الديـوان بعدا عبثيـا وجوديـا يستغل نصوصا تراثية؟

بينما استدعينا النظير النصي الثاني لمشاكلات تركيبية بين «من يـأمن اليابسة» و (مـن يركب البحر)، هـذا على اعتبار أن (مـن) هنـا مـوصـوليـة بمعنـى الـذي، ثـم يـأتي الفعـل : (يـأمـن/يركـب) وبعـده المفعـول بـه : (اليابسـة/ البحـر)، فالتشـاكل التركيبي هنـا بالإضـافة الى أن المفعولين وإن كـانا اسمين متضـاديـن الا أن ظـلالهما تكـاد تكـون مشتركـة في الإيحاء بعدم الوثوق والاطمئنان الى البحر واليابسة معا.

وإذا كنـا نشير الى تلك النظـائر النصية لا يمكننـا الذهـاب أبعد من ذلك حتى لا نحمل النصوص أكثر مما تحتمل، وتبدو الحاجة الى دراسة مدى اتصال هذا الديوان بتراثه الشعري أو انقطـاعـه عنه، ممـا يطلعنـا على عـلاقة النصـوص الحديثـة بالنصـوص السابقة عليها ، وأشكـال توظيف اللاحـق لانتاج السابق، فلا يلزم في النص الحديث أن ينقطع عن التراث، بل في بعض الأحيـان يكون منطلقا منه ومتـواصلا معه ومـؤسسا عليه، فيعيد توظيفه وفق رؤاه الجديدة واشكالياته الآنية.

ويشكل عنوان أي عمل أدبي عنصرا مهما مـن عناصر ذلك العمل، فهـو يعطي للـذهن إشـارة مسبقة كيما يتجـه اتجاها مقصودا ، لذا «يعتبر العنوان سلطة النص وواجهته الاعلامية، تمارس على المتلقي إكراها أدبيا» (٢/٨٣) كما يسهم العنوان في فهـم النص فهما متكـاملا، وجـاء اختيـار المعمري عنـوان ديوانـه موفقا الى أبعد حـد، حيث يكشف عما يشعر بـه المبدع مـن يبـاس ومـوات، كما يترك البيـاض على سطـر العنـوان مدلولات محددة تتصل بمحاولـة الشاعر إشراك قارئه في لذة استبطان النص.

تبدو أيام الشـاعر بل ولحظاته مغلقة بـاليباس والضجر، يحاصرانه في كـل مكان من أول اليـوم، الذي يدرك ـــ بحدس مسبق ـــ أنه بداية الفجيعـة، ولعل استعراض عناويـن بعض القصائد يكشـف لنا عن ذلـك الضجر، فهناك وبشكـل مباشر نقرأ : «أسنـان الضجر، خطوة غير محسوبـة، ذخيرة البارود والملح ، ريـح عابـرة ، طلقة الحيـاة ، مسمار، كالـذي يصطاد سمكة، غبـار الأمكنة ، قـراءة خاسرة ، يوم مـا عمر كلـه، من يأمن اليابسة».

وتنم تلـك العناوين عـن سطوة المعتاد والمكـرر والثقيل في حياة الشاعر اليومية، فاليابسة تحاصره دون أن يجد متنفسه في البحر:

ليس لنا منفذ
علوي
إلا البحر وأسماكه الهاربة
في صنارة المغامرين (١/ ٣٦)

وحتى عنـدما تحمـل عناويـن بعض القصـائد مدلـولات إيجابية عـن «العام الجديد» نكتشـف أن ذلك ليس الا مهـادنة مؤقتـة، أو اغراقا في الشعور بـاستمرارية الانكسـار وتسمية الأشياء ـ تهكما ـ بغير مسمياتها:

وحيث إن الأمور هكذا
أريد لها
يكشف الزجاج فجيعة
القلوب النابتة في الهواء (١/ ١٢)

إن القضـايا التي تثيرها قراءة هذا الديوان كثيرة ومتعددة ، فهل نقف عند عامل الطفولـة الذي استوحى المعمري كثيرا من صـوره، أم نقف عنـد لغة الشـاعـر بما تكشفه الفـاظها مـن طموحاته نحو المجـاوزة، ونشير هنا الى شيوع لفظة (خطوة) في أكثر من (١٥) موضعا:

لماذا كان علينا أن نضع مستقبلنا

في خطوة
ثمة أماكن
وطئتها أقدام رحالة
لكنها بكر
وحدة السراب
رمز قدمي
المبكرة
في قضم السنوات (١/ ٣٠)

إن الخطوة التي عوّل المعمري عليها كثيرا كانت لا تصل الا الى السراب في أكثر محاولاته، كما تقودنا لغة الشاعر الى نصوص أخرى دينية وشعرية، فنجد أصداء الصورة القرآنية: «يوم تبيض وجوه» في مطلع قصيدة «زمن الفواتير»:

تبيض الوجوه
على الفواتير
المسجاة على طاولة (١/ ٢٣)

وفي الآية القرآنية ما يصف أهوال القيامة، وهو المعنى عينه ــ شدة الهول ـ الذي أراده الشاعر، ليصور عذابات لا تفارق مخيلته، ساعات وقوفه لدفع الفواتير، إنها ساعات لا تقل أهوالها عن يوم القيامة، والشاعر بهذا الاستخدام للألفاظ القرآنية يستغل ثقافة قارئه لتتميم الصورة التي يرسمها.

وثمة نصوص شعرية تحضر حضورا خفيا تحاول الانفلات من مراقبة المتلقي، غير أننا لا نستطيع إغفال التناص التركيبي لدى المعمري بما يشاكله لدى زميله سيف الرحبي، ونعني تحديدا ولع الأول باستخدام أسلوب القصر:

ما من خطوة
نبت في عشقها الاصرار
للخروج من بيت الطاعة
ما من فكرة رصينة
فكت أزرارها
مثل ورقة
نبتت في رأسي
إلا ورد الى منفاي الأبدي (١/ ٢٠)

وقد تكرر ذلك في موضع آخر (ص ٢٥) مما يذكرنا بالمقطع التالي للرحبي:

ما من امرأة أحببناها
إلا وسبقنا إليها الأعداء
ما من بلد قصدنا
إلا وهد أركانه الحريق...

كما تسهم ألفة بعض المفردات مما استخدمه الشاعر في استحضار زخم ما يجري في أماكن اقتربت منها الباصرة الشعرية:

فالصراخ وطلبات
الاحتساء
تسترجل حضورها
قبيل «اللاست أوردر»..
... وهولندا
بنهرها «الامستل»
وأنهار المعلبة
بألوان الطيف
تهوي كساطور
على رؤوسهم (١/ ٦٨ , ٦٩)

فالألفاظ الأجنبية (اللاست أوردر، الأمستل) تشير الى انشغال الشاعر الحديث بالمهمش والعادي، واستخراج القيمة الشعرية الكامنة فيه، من هنا تعد «ألفة التراكيب في انحيازها للانجاز الاجتماعي للغة خروجا واضحا على تاريخ الشعرية العربية، وقطيعة مع هذا التاريخ، مؤسسة على موقف جمالي يرى أن التصنيف التقييمي للجميل والقبيح أو الشعري والعادي لم يكن أكثر من رؤية أيديولوجية خاصة بتكريس السلطة السائدة وخطابها وتهميش الفعل الاجتماعي حتى على مستوى الانجاز اللغوي». (٣/ ١٨١)

هكذا بدا لنا ديوان «من يأمن اليابسة ...» لطالب المعمري في رؤيته المنسجمة، ولغته المكثفة، وتواصله مع المنجز الشعري: قديمه وحديثه، وقفنا وقفات قصيرة مع بعض قضاياه، وتركنا ما لم تسعفنا الفرصة بمعالجته، وإن نغفل شيئا لا نغفل تحية الشاعر على ما خط وأبدع.

الاحالات :

١ – طالب المعمري، من يأمن اليابسة ...، دار الجديد، بيروت – ١٩٩٦م.

٢ – شعيب خليفي، النص الموازي للرواية: استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل ع ٤٦، قبرص – ١٩٩٢م.

٣ – محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة – ١٩٩٥م.

* * *

الاشـراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنـــــان تشـــــكيلي

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

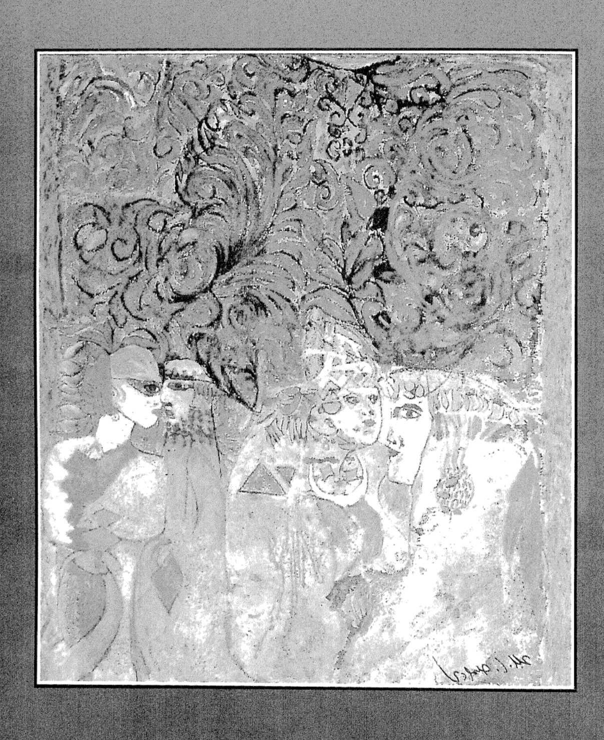
PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,
ALwady ALkabeer, Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريـدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

إشــــارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ من أعمال الفنان عبداللطيف الصمودي - سوريا

الغلاف الأخير عدسة: محمد المعولي - سلطنة عمان ◄


نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية